Musikalisches Kunstmagazin

von

Johann Friederich Reichardt.

Dem glücklichsten Genie wird's kaum einmal gelingen,
Sich durch Natur und durch Instinct allein
Zum Ungemeinen aufzuschwingen:
Die Kunst bleibt Kunst! Wer sie nicht durchgedacht,
Der darf sich keinen Künstler nennen;
Hier hilft das Tappen nichts; eh' man was Gutes macht,
Muß man es erst recht sicher kennen.

Göthe.

Zweiter Band.

V—VIII. Stück.

Berlin, 1791.
Im Verlage des Verfassers.

Inhalt des zweiten Bandes,

Fünftes Stück.

Sechstes Stück.

Siebentes Stück.

Achtes Stück.

Neuhinzugekommene Pränumeranten und Subscribenten zum Ersten Bande.

Der regierende Markgraf von Baden Baden, 6 Exemplare.
Der hohe Rath zu Zürich. 8 Exemplare.
Der Prinz Ludwig Carl Friedrich von Coburg, Herz. Würtenb. General-Major.

Herr Kriegsrath von Apell, in Cassel.
Hr. Cammermusikus Barth, in Cassel.
Hr. Braunschweig, in Berlin.
Hr. Breitkopf, in Leipzig. 14 Ex.
Frau Gräfin von Brühl, in Dresden.
Hr. Professor Cramer, in Kiel 6 Exempl.
Hr. Musikdirector Forkel, in Göttingen. 5 Exempl.
Hr. Buchhändler Hesse, in Berlin. 10 Exempl.
Demois. A. R. Hanko, in Schweidnitz.
Hr. Buchhändler Himburg, in Berlin. 2 Exempl.
Hr. Geheimerath Jacobi, in Düsseldorf. 5 Exempl.
Hr. Itzig, in Berlin.
Hr. Cantor Klein, in Schmiedeberg,
Hr. Buchhändler Korn der ält. in Breslau, 4 Exempl.
Der Churfürstl. Cammersänger Marlotrini, in Dresden.
Hr. M. W. C. Müller, in Bremen.
Hr. Buchhändler Pauli, in Berlin. 2 Exempl.
Hr. Rellstab, in Berlin. 2 Exempl.
Hr Graf H. L. v. Reichenbach auf Loslau in Schles.
Hr. Cammerherr Baron von Riesch, in Dresden.
Hr. Justiziar Schäffer, in Pleß. 15 Ex.
Hr. Professor Seibt, in Prag. 3 Ex.
Hr. Buchhändler Siegert, in Lignitz.
Die Spenersche Buchhandlung in Berlin.
Hr. Stadtkantor Stadler, in Baireuth.
Hr. Instrumentenmacher Wagner, in Dresden.
Hr. J. G. Weis in Brieg
Die Buchhandlung der Gelehrten. 8 Ex.

Subscribenten und Pränumeranten zum Zweiten Bande.

Die regierende Fürstinn von Anhalt-Dessau. 3 Exemplare.
Die regierende Fürstinn zu Anhalt-Pleß. 2 Exemplare.

Hr. Agthe, Organist in Bernburg.
Hr. Kriegsrath von Apell, in Cassel.
Hr Geheimerath Bärbaum, in Berlin.
Hr. Organist Becker, in Nordheim.
Hr. von Behr auf Schleck in Curland.
Hr. Cammerpräsident von Breitenbach, in Minden.
Hr. J. Bengraf, Claviermeister in Pest in Ungarn.
Hr. Prof. Butaube, Mitgl. der Akad. d. W. in Berlin.
Hr. Buchhändler Breitkopf, jun. in Leipzig. 6 Ex.
Hr. Prof. Cramer, in Kiel. 6 Ex.
Hr Domherr Freiherr von Dalberg in Manheim.
Hr. Duscheck, Virtuos in Prag. 4 Ex.
Hr. Gregorius, vom Adr. Comt. in Hamburg.
Dem. Anna Ros Hanko, in Schweidnitz in Schlef.
Hr. Buchhändler Hartung, in Königsberg. 6 Ex.
Hr. Regierungsrath Hebebrand, in Büdingen.
Frau Gräfin Generalin von Henkel, geb. Gräfin von Lepel in Königsberg in Pr.
Hr. Buchhändler Hesse, in Berlin.
Hr. Geheimerath Jacobi, in Düsseldorf. 2 Ex.
Hr. Itzig, in Berlin.
Hr. Graf Otto von Kaiserling auf Plieden in Curland. 6 Ex.
Hr Cantor Klein, in Schmiedeberg in Schlef.
Hr. Buchhändler Korn, in Breslau. 12 Ex.
Hr. Cammersekretär Leckerhard, in Marienwerder.
Hr. M. W. C. Müller, in Bremen.
Hr. Cammerherr Graf von Nesselrode, in Düsseldorf.
Hr. Kriegssekretär Neumann, in Dresden. 6 Ex.
Hr. Buchhändler Nicolai, in Berlin. 2 Ex.
Hr. Buchhändler Pauli, in Berlin.
Hr. Pfeil, franz. Sprachmeister in Frankf. am Mayn.
Hr. Graf H. L. von Reichenbach auf Loslau in Ob. Schles.
Hr. Reimers, in Remplin in Mecklenb.
Hr. Reinkasten, Hoboist in Osnabrück.
Hr. Musikhändler Rellstab, in Berlin.
Hr. Cantor Robleder, in Schweidnitz in Schles.
Hr. Schäffer, Fürstl. Justiziar in Pleß. 4 Ex.
Hr. Kriegsrath Schmidt, in Elbing.
Hr. Professor Seibt, in Prag. 2 Ex.
Hr. Buchhändler D. Siegert, in Lignitz.
Hr. Cantor und Lehrer Stadler, in Baireuth.
Hr. Geheime Oberfinanzrath von Struensee, in Berlin.
Hr. Buchhändler Wenner und Varentrapp, in Frankfurt am Mayn. 5 Ex.
Hr. Hofmeister C. B. Voigt in Loslau in Schles.
Hr. Musikhändler Westphal und Comp. in Hamburg. 2 Ex.
Hr. Organ. und Singelehrer Zinck, in Coppenhagen.
Die Mylinsische Buchhandlung in Berlin.
Die Realschul-Buchhandlung in Berlin.
Die Leuthartsche Musikhandlung in Breslau. 2 Ex.

J. F. Reichardt's
Musikalisches Kunstmagazin.

V. Stück.

Die Tonkunst.
Eine Rhapsodie.

Die du droben den Reihn der Götter
Und der Gestirne führst,
In ewig-jungem schwebenden Wechseltanz
Nah und näher hinan des allvollkommenen Thron;
Und ach hienieden im Erdenthal
Unter des Himmels heiligem Blau
In leisen Tönen, im verlohrnen Laut
Der Ahndung, unser Herz
In die Chöre der Himmel erhebst:

Ewige Harmonie!
Nur Einen Klang kling' in mein Saitenspiel,
Das jetzt dich singen will:
Nur Einen Klang von Dir kling' ein in meine Seele,
Die ganz dich leben will!
Triumph, Triumph! sie will, sie wird dich leben!
Des Wohllauts ewige Kett' umschlingt
Auch meinen Geist! Auch mein Herz schwimmt
Im Strome der Melodie zum hallenden Ocean
Der Allvollkommenheit.

Wach auf in mir, du leiser Himmelston,
Der meine Seele ward.

Aus keiner Engelsharf' entquollest du; du kamst
Von des Ewigen Munde selbst:
Und bist mir Ewigkeit,
Bist Gottesgefühl in mir, der unendlichen Harmonie
Vorahndung. Wenn mein Geist
Sich einst vom Staube des Leibes hebt
Und seine Fesseln sanft sich windet los;
Komm ihm zu Hülfe denn, du ewger Strom
Umström' ihn ganz mit Tönen andrer Welt
Und trag' ihn sanft hinüber.

Geschenk des Himmels bist du, Tonkunst, uns!
Aus jenem hellen melodischen Wohllustmeer
Von Zahl und Maas und Lieb' und Tanz und Leben,
In denen das Weltall schwimmt
Ein kleiner Tropfe; aber ein Tropfe, der
Dem Wandrer Erquickung wird,
Ein Labetrunk hin in sein Vaterland
Ein ziehend Sehnen nach dem vollen Strom — —
Als Adam, als die erste Mutter einst
Den ersten todten sah, ach! ihren Sohn,
Und den erschlagnen kalten Leichnam nun
(Auf ewig kalt, auf ewig todt)
Mit starrer Hand umfaßten,
Und ihre Seelen untergehn,
Versinken wollten im grundlosen Schmerz
Und Söhn' und Töchter, (der erblaßten Brüder
Und Schwestern, Kinder, Weib) in Einer Noth
Nun stumm da standen, ächzeten und flehten —
Da war es, da erbarmete sich Gott!
Der Ewigkeit verschlossenes
Gewölbe brach: Tonkunst erschien auf Erden.

Des Seraphs Laute in der Hand
Schwebt' über ihnen der Geopferte,
Das fromme Lamm und sang.
Er sang den Armen Trost ins Herz,
Balsam in ihre Wunden. Thau
Der Ruhe träufelte
Mit jedem ungehörten Ton
In ihr zerlechzt Gebein. Und er sang mächtiger,
Zog aus den Himmelssaiten

Den

Den Ton der Unvergänglichkeit,
Des ewgen Wallens hin zu höherm Licht,
Des steten Sehnens nach dem vollern Strom;
Er sang das Lied der Sterne,
Den Wandelgang um ihres Vaters Thron:
Den ewigguten Vater
Mit aller seiner Lieb' und seinem Troste goß
Er ihnen in die Seele. Und stieg auf,
Stieg auf dem letzten, innigsten der Töne,
Der ewig ihnen im Herzen blieb,
Zum Himmel auf.

Wenn in des Lebens Labyrinth,
Im dunkeln Hain der bangen Mitternacht
Umringt mit Thiergeheul und Höllenstimmen
Der bösen Leidenschaft, mein Herz erbebt
Und in sich kehrt und über sich verzagt
Und nirgend Ausgang findet;
Des Himmels Tochter, süße Zauberin,
Nicht mit Syrenen- nicht mit Feenklang
Erscheine mir; ein Lied der Andacht flöße
Mir Ruh ins Herz, unendliche
Hoffnungen in den Geist! - - -
Wie wird mir? Hör' ich nicht
Ihr Kommen? fühl' ich nicht
Ihr sanftes Schweben wie im Mondesstral?
Sie spricht mir zu; ein Engel spricht mit mir,
Ein Himmelswesen, das unmittelbar
Auf meinem Herzen, wie auf weinender
Gerührter Laute spielt und ihren Klageton
Unmerklich sanft in freudigen
Triumph verwandelt.

„Verlassener, was zagest du
In deiner Einsamkeit?
Gott, der den Gang der Sterne kennt,
Kennt auch dein Menschenherz.

Er giebt dem Schiffe seinen Weg,
Dem Vogel seine Bahn,
Er wird auch dir im Wellenmeer
Des Lebens Weg verleihn.

Was zagest du? der Erde Noth
Ist wie ein Traum vorbei;
Was jetzt dir dumpfer Mislaut dünkt,
Wird ewge Harmonie!

„Schau zum Himmel und sieh, am hohen Tempelgewölbe
Stehn die Sterne, da glänzt Gottes unsterbliche Schrift.
Kann dein Auge sie zählen? Dein Ohr die Stimme vernehmen,
Die des Schaffenden Ohr ewig und ewig vernimmt.
So tönt Alles um dich! ein Stral der Sonnen erklingt dir
Sieben Töne des Lichts, golden und heilig im Klang'.
Allenthalben strömet dir zu das große Geheimniß
Der Vollendung; du lernst ewig und ewig daran:
Maaß und Zahl und alle Bewegung, der liebenden Eintracht
Strömt in Tönen dir zu, Eines in Vielem, Gott!"

. . Ich knie dir, ich flehe dir
Du Freundin meines Selbst zu höherm Selbst,
Du Seele meiner Seele! Sei mir Braut,
Mir Führerin durchs Leben. Freundschaft ist
Der Seelen Einklang; Liebe, Liebe wird
Der heilige Dreiklang, der in allem tönt,
Der immer reiner, immer höher steigt —
(Wohin? — entweih' o Zunge nicht
Den hohen Namen.) Ruf, o Tonkunst, mir
Aus jedem Antlitz, jeder Menschenseele
Den süßen Ton hervor, der diese Seele seyn soll! . .

* * *

Wichtigkeit ächter Musikanstalten.

Musik wirket von allen Künsten am stärksten allgemeinsten auf den Menschen: selbst der Stocktaube spürt bey der Musik eine Veränderung in seinem Körper.

Musik wirket aufs moralische Gefühl. Schöne einfacheble Melodie kann es verfeinern; reine große Harmonie mit jener verbunden berichtigen, veredeln und festen; bedeutende characteristische Bewegung Ordnung und Verhältnißgefühl bewirken; und die Vereinigung dieser Theile sammt den Vortheilen der Ausführung können hohe edle himmlische Gefühle und Andacht wecken und erhöhen:

Dies erfährt ein wahrer Künstler und Kunstfreund von reinem Willen und Sinn unaufhörlich an sich. Daß schlechte üppige unreine Musik von all jenem das Gegentheil wirkt, erfahren in diesem Jahrhundert alle europäische Nazionen an sich selbst.

Der einzige Gegenstand der Musik ist der innere Mensch, den stellt der Musiker dar, und wie er ihn darstellt so wirkt er auch wieder auf ihn. Soll er gut und groß auf ihn wirken muß er ihn kennen und selbst ein guter und großer Mensch seyn.

Die Darstellung des Komponisten wird erst durch die Ausführung vieler Sänger und Instrumentalisten wirksam. Diese müssen außer der mechanischen Fertigkeit als Künstler und Menschen gebildet genug seyn, in den Sinn des Komponisten einzugehn und ihm nachfühlen zu können.

Große Komponisten werden durch keine Anstalt hervorgebracht, wenn nicht das eigne Genie mächtig genug ist sich auch durch alle Schwierigkeiten hindurch zu arbeiten; die bedürften mehr große Veranlassungen als Lehranstalten. Aber gute vortrefliche edle Ausführer der Werke großer Komponisten können nur durch solche Anstalten hervorgebracht werden, wo die Kunst nicht blos mechanisch, sondern ihrem innern Wesen gemäß mit Seele und Geist getrieben wird, und wo der junge Künstler zugleich zu einem edlen rein- und freisinnigen Menschen gebildet wird.

Dies kann niemand als der Künstler, dem die Veredlung seiner Kunst Bedürfniß ist, genugsam fühlen und einsehen um zuerst Hand ans Werk zu legen. Gelingts Einmal werden auch Väter des Volks und das Volk selbst mit Macht Hand ans Werk legen — — — Wohl dem Künstler der mit Weisheit und glücklicher Unterstützung den ersten Schritt hiezu thut! — — —

Eine schöne Stelle aus Sulzers Theorie der schönen Künste, steht hier wohl sehr am rechten Orte. „— — Die Kräfte, die Künste wieder in dem schönsten Glanze zu zeigen sind noch da; aber weil die Politik ihnen nicht die erforderliche Aufmunterung giebt, und versäumet sie zu ihrem wahren Zwecke zu lenken, oder sie gar blos zur Ueppigkeit und einer raffinirten Wollust anwendet, so ist auch der Künstler, wie groß man auch von seinen Talenten spricht, nicht viel besser als ein feinerer Handwerksmann: er wird als ein Mensch angesehen, der die Großen oder das Publikum angenehm unterhält, und den reichen Müßiggängern die Zeit vertreibet. Wo nicht irgendwo eine weise Gesetzgebung die Künste aus dieser Erniedrigung herausreißt, und Anstalten macht, sie zu ihrem großen Zwecke zu führen, so sind auch die einzelnen Bemühungen der besten Künstler, der Kunst aufzuhelfen, ohne merklichen Erfolg. Von der Schuld des schlechten Zustandes der Sachen ist mancher Künstler, der sich gerne höher schwingen möchte, frey: aber durch seltene und einzelne Bemühungen dafür richtet man wenig aus. Der große Haufe der Künstler kennet nach dem gemeinen Vorurtheile, das die Großen nur zu sehr unterhalten, keinen andern Beruf, als müßige Leute zu vergnügen. Wie soll aber das glücklichste Genie, auf dieses schwache Fundament gestützt, sich in die Höhe heben können? woher soll er seinen Schwung nehmen? Große Kräfte werden nie durch kleines Interesse gereizt; und so bleiben die herrlichsten Gaben des Genies, die die Natur den Neuern nicht mit kargerer Hand, als den Alten ausgetheilt hat, meist ungebraucht liegen.

Die Seeligkeit der Liebenden,

von Hölty.

Komponirt, von Johann Friedrich Reichardt, im Oktober 1783.

Andante.

Be-glückt, be-glückt, wer die Geliebte fin-det, die sei-nen Ju-gend-traum be-grüßt; wenn Arm um Arm, und Geist um Geist sich win-det, und Seel' in See-le sich er-gießt. Die Lie-be macht zum Goldpallast die Hüt-te, streut

Clavier.

p cresc. p pf p rinf. p

auf die Wild - niß Tanz — — und Spiel Ent - hül - let uns der Gottheit lei - se

cresc. f p

Tritte, giebt uns des Him - mels Vor - ge - fühl! Sie macht das Herz der Schwermuth

cresc. f pp

früh - - lings - heiter, sie bettet uns auf Ro - senaun, und he - bet uns auf ei - ner

poc. cresc. poc. f. dimin. p poc. cresc. piu cresc.

Him - mels - lei - ter, wo wir den Glanz der Gott - heit schaun!

f

Andantino.

Die Lie-ben-den sind schon zu be-ßern

Zonen auf Flü-geln ih-rer Lieb' er-höht, em-pfa-hen schon des Him-mels gol-dne Kronen,

eh' ihr Ge-wand von Staub ver-weht. Sie kümmern sich um kei-ne Er-den-güter, sind sich die

f.

gan-ze wei-te Welt, und spotten dein, du stol-zer Welt-ge-bie-ter vor dem der Erd-kreis

pf.

nie = der = fällt.
ff
ff
tr
dimin.
più Adagio.
Adagio.
Sanft
Adagio.
hin = = = ge = schmiegt auf seid = ne Früh = = = lings = ra = sen, auf
Blu = = = men ei . . . nes Quel = = len = rands, ver = la = = = chen

sie die bun-ten Sei-fen-bla-sen des lie - - - ben lee - - - ren

Er - - - den-tands. Ein Druck der Hand, der durch das Le-ben

schüttert, und ei - - nes Bli - - ckes Trun - - - ken-heit, ein

Feu - er-kuß, der von der Lip - pe zit-tert, giebt ihnen En - - - gel-see - - - lig-

keit, giebt ih = nen En = = = gel See = = = lig=keit. Ein
Blick der Lieb' aus dem die See=le bli = cket, in dem = ein
En = = = gel sich ver = klärt. Ein sü = = = ßer Wink — den
die Ge=lieb = te ni = cket, ist tau = = send die = = ser Er = = den

wehrt, ist tau - send die - ser Er - - - - den wehrt.

cresc. f

p pp pf

Andantino.

Ein her - zens-

Kuß den sel-ber En - gel nei - den, küßt ih - ren Mor - gen - schlummer wach; ein Rei - hen-

tanz von e = wig jun = gen Freu=den um= schlingt den lie = ben lan = = gen

Tag.

Ein Rei = hen = tanz von e = wig jun = gen Freu = den um = schlingt den lie = ben

lan = gen Tag! Ein sü = = ßer Schlaf sinkt auf ihr keu=sches Bet = te wie

auf die Lau = = ben E = deus sank! Kein End = li = cher mißt ih=rer

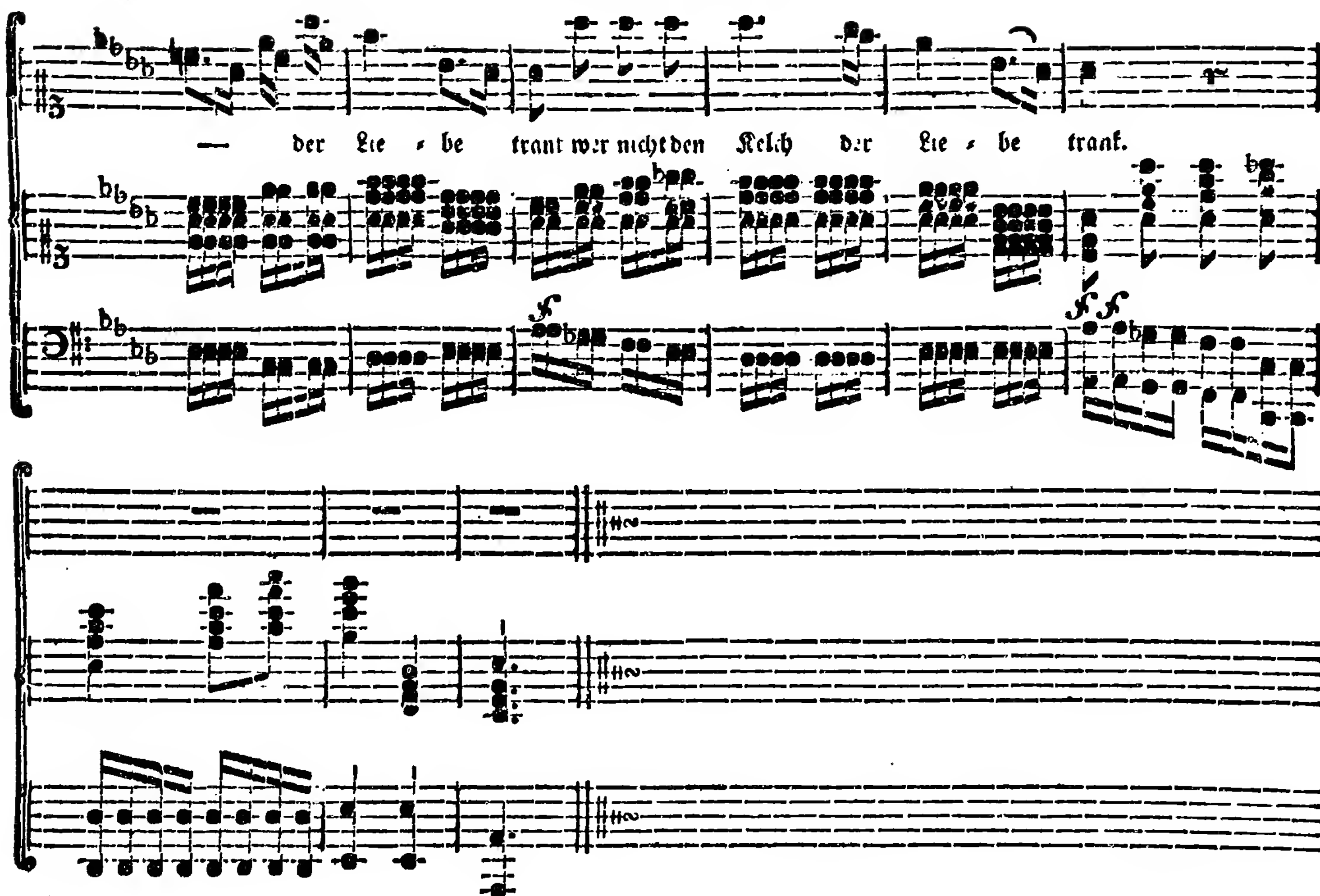
pf

Freu = den Ket = te der nicht den Kelch der Lie = be trank! Kein

f

End = = li = cher mißt ih=rer Freuden Ket=te, wer nicht den Kelch der Lie = be, den

Kelch — der Lie = be trank, wer nicht den Kelch der Lie= be, den Kelch —



Beglückt, beglückt, wer die Geliebte findet,
Die seinen Jugendtraum begrüßt;
Wenn Arm um Arm, und Geist um Geist sich windet,
Und Seel' in Seele sich ergießt!

Die Liebe macht zum Goldpalast die Hütte,
Streut auf die Wildniß Tanz und Spiel,
Enthüllet uns der Gottheit leise Tritte,
Giebt uns des Himmels Vorgefühl!

Sie macht das Herz der Schwermuth frühlingsheiter;
Sie bettet uns auf Rosenau,
Und hebet uns auf eine Himmelsleiter,
Wo wir den Glanz der Gottheit schaun!

Die Liebenden sind schon zu bessern Zonen
Auf Flügeln ihrer Lieb' erhöht,
Empfahen schon des Himmels goldne Kronen,
Eh ihr Gewand von Staub verweht.

Sie kümmern sich um keine Erdengüter,
Sind sich die ganze weite Welt,
Und spotten dein, du stolzer Weltgebieter,
Vor dem der Erdkreis niederfällt!

Sanft hingeschmiegt auf seidne Frühlingsrasen',
Auf Blumen eines Quellenrands,
Verlachen sie die bunten Seifenblasen
Des lieben leeren Erdentands.

Ein Druck der Hand, der durch das Leben schüttert,
Und eines Blickes Trunkenheit,
Ein Feuerkuß, der von der Lippe zittert,
Giebt ihnen Engelseligkeit.

Ein Blick der Lieb', aus dem die Seele blicket,
In dem ein Engel sich verklärt,
Ein süßer Wink, den die Geliebte nicket,
Ist tausend dieser Erden wehrt.

Ein Herzenskuß, den selber Engel neiden,
Küßt ihren Morgenschlummer wach;
Ein Reihentanz, von ewigjungen Freuden
Umschlingt den lieben langen Tag!

Ein süßer Schlaf sinkt auf ihr keusches Bette,
Wie auf die Lauben Edens sank!
Kein Endlicher mißt ihrer Freuden Kette,
Wer nicht den Kelch der Liebe trank.

Hölty.

Kirchenmusik.

(Fortsetzung von B. I. S. 179.)

Mit jedem Tage wird es mir wichtiger und wahrer, daß ächte Kirchenmusik der höchste Zweck der Tonkunst ist. Neue Erfahrungen haben meine Seele ganz auf diesen edelsten Theil der Kunst gerichtet, haben ihn mir so neu, so reich, so groß und ach! so entstellt gezeigt, daß ich seit dem darüber unaufhörlich in Betrachtungen, neuen Aufschlüssen, frommen heißen Wünschen und Entwürfen schwebe. Erst etwas historisches von jenen, dann vielleicht auch von diesen.

Zürich.

Nie hat mich etwas mehr durchdrungen, als hier der vierstimmige Kirchengesang. Die ganze Gemeine singt die bey den Reformirten gewöhnliche Psalmmelodien vierstimmig nach Noten, die in den Liederbüchern neben den Versen abgedruckt sind. Mädchen und Knaben singen den Discant, Erwachsene den Alt und die Aeltern und alten Männer den Tenor und Baß: Man kennt die Würde und Kühnheit einiger Psalmmelodien in den alten Kirchentonarten, ganz im diatonischen Geschlecht, die wurden ziemlich rein intonirt, oft so wie es nur seyn kann, wenn die Gesänge gleich früh in den Schulen gelehrt und hernach durchs ganze Leben auch außer der Kirche bey häufigen Veranlassungen gesungen werden. So ist es wirklich in der Schweiz. Sehr oft wenn ich unter Landleuten auf dem Felde und in Schenken nach alten ächten Volkliedern spürte, bekam ich einen vierstimmigen Psalm zu hören. Wer nur unsern gewöhnlichen so unreinen kreuschenden einstimmigen Kirchengesang kennt, wird sich kaum eine Vorstellung von der Würde und Kraft eines solchen vierstimmigen von vielen hundert Menschen jedes Alters angestimmten Kirchengesanges machen können. Ich war wirklich in einem ganz neuen Zustande, mir war das Herz so voll und doch die Brust so enge, mir war so wohl und ich weinte die hellen Thränen; und wie mich dann in dieser seligen Spannung Lavaters vortrefliche Predigt durchdrang, über die schöne lokale Veranlassung der erstaunenden Fruchtbarkeit, in dem trüben nebligen Sommer, der alles Volk mit Angst und Schrecken und elenden Wahrsagungen erfüllte, so groß durchgedacht, tiefgefühlt, wahr ausgedruckt, so zweckmäßig im Ganzen, und in dieser besondern Zeit. — Sie gehören unter die seligsten Stunden meines Lebens, die ich da in der lieben Kirche verlebte! Es mag wohl auch noch dazu gehören, daß man aus einem so glücklichen lieben Familienkreise in die Kirche kömmt, als ich den schönen Morgen von den lieben in und durch sich selbst glücklichen E * * *. Aber das solls ja auch; und das soll ja die schöne Kunst in ihrer edelsten Anwendung selbst bewirken helfen! —

Mailand.

Für den Dohm ist hier die Stiftung, daß nur von Palestina und Asola*) gewisse Compositionen täglich bey den Messen und andern Kirchenceremonien abgesungen werden; der gegenwärtige Capellmeister hat dabey nur den Takt zu schlagen. Diese Compositionen sind von solcher Würde und Kraft, im strengsten Kirchenstiel und reinsten Satz geschrieben, daß sie auch bey der erbärmlichsten Ausübung, die man sich denken kann, dennoch große Wirkung thun. Abgelebte Castraten und einige alte Geistliche hacken mit ihren gröstentheils elenden Stimmen diese edlen majestätischen Gesänge völlig so, wie bey uns die elenden Instrumentalisten gewöhnlich die Fugen zu spielen pflegen. Keine Spur der ehemaligen großen edlen Singemanier eines Porpora ist da mehr zu hören. Man möchte

*) In den Abschriften, die ich von diesen herrlichen Meisterstück erhalten, steht bald Rev^do Glov. Matteo *Asola* Veronese bald *Asule*. Er komponirte am Ende des vorigen Jahrhunderts für den Dohm, und man hält diese Sachen sammt denen des Palästina als Eigenthum des Dohms so heilig und rar, daß es nur durch eine bedeutende Hand möglich war, Abschriften zu erhalten.

möchte weinen, wenn man die Meisterwerke so erbärmlich verhunzen hört und doch noch die grosse Kraft und Würde durchfühlt. Was müßte große edle Ausübung solcher Gesänge dem Herzen für Wonne geben! Ganze Gesänge bestehen oft aus lauter vollkommen Dreiklängen, die mit einer Kraft und Kühnheit fortschreiten die in Erstaunen sezt und überwältigt. Die meisten unter uns und in dem izigen Zeitalter überall haben allen Sinn und Muth für solche Kühnheit verloren: kaum können wir sie fassen. Wir bauen immer von Ackord zu Ackord kleine sichre Brücken, bereiten jeden kommenden Ackord so ängstlich sorgfältig und nahliegend vor, daß das Ohr ihn immer vorher schon erwartet, und kömt er, nur die angenehme Befriedigung der Erwartung genießt. Hohe Mark und Bein durchdringende und seelerhebende Gefühle bleiben so aber ferne von uns. Doch hievon mehr bey der Zergliederung eines Gesanges von Palestina, den ich hernach abdrucken lassen werden.

Wie ward mir zu Muthe da ich den folgenden Tag in einer andern Kirche die Messe eines Signore Abate hörte, der da den Signore maestro machte, aus lauter Rondos und Bravourarien bestehend, und auch die elend gemacht und elend gesungen. Am Ende kam ein Finale, ganz wie sie izt in den komischen Opern gemacht werden, das einverleibte sich aber der heiligen Kirchenmusick durch eine erbärmliche Fuge zum Schluß. Vermuthlich meinte der Signore Abate dadurch das ganze Stük zu einer ächten Kirchenmusik zu machen; das geschah denn aber wohl eben so wenig als sich Hanswurst zu einem ehrwürdigen Alten umschaft, wenn er über seine bunte Jake und seine lange Hosen einen kurzen schwarzen Mantel hängt, und an sein Affengesicht einen langen ungekämten Bart ansezt. Heilige Kunst wie wirst du herabgewürdigt! —

Venedig.

In dem Dohm zu St. Marco ist eine ähnliche Stiftung für gewisse alte Musiken: und es darf auch da nie etwas neues aufgeführet werden. Die alte Musik wird aber noch schlechter abgeschrien als in Meiland. Es ist ein Jammer die alten einfachen Gesänge eines Marcello ohne Intonation und mit Bockstrillern und abgeschmakten Zusätzen abgurgeln zu hören. Selbst an guten Stimmen, die man auf allen Strassen, oft unter dem gemeinsten Pöbel sehr schön antrift, fehlt es bey den Kirchenmusiken. Abgelebte verunglückte Castraten und alte geistliche, die dafür eine sehr kleine jährliche Bezahlung erhalten und nirgend anders mit ihren erbärmlichen Stimmen gelitten werden würden, blärren da die herrlichen Meisterwerke, die sie selbst verachten, ohne Gefühl und Vortrag ab. Wer nun dabei aber Sinn genug hat durch all den Jammer die schönen edlen Gesänge zu erkennen, wie blutet dem das Herz! — Marcello hatte ein vorzüglich schönes Talent für einfache leichtfliessende bedeutende Melodien und war dabei ein guter Harmonist. Das Grosse Kühne und harmonisch Reiche des Palestina hat er nicht, aber er rührt angenehmer und oft bis zu Thränen, wenn jener uns wie Donner trift, und wie Meeresflut überwältigt. Auch hievon hernach eine Probe, und am Ende mehreres von dem Komponisten selbst.

In den vier Conservatorien, Ospedale dei Mendicanti, degli Incurabili, della Pietà und a Giovanni e Paolo hört man wenig gute Musik mehr. Es sind dieses Findelhäuser in denen alle Mädchen, die Stimmen oder Talent zu einem Instrument haben in der Musik unterrichtet werden. Die Chöre werden mit Diskant- und Altstimmen besezt, doch giebt es auch einige interessante Tenorstimmen unter den Mädchen, die durch hinzufügte Affectation im Vortrage oft wie eine Baßstimme effectuiren. Das Orchester ist ebenfalls bloß von Weibern besezt, die alle Saiteninstrumente, selbst den grossen Baß und alle gewöhnliche Blasinstrumente spielen, und das oft mit so viel Kraft und Feuer als man nur von italiänischen Weibern erwarten kann. Es waren sonst bei jedem Conservatorio mehrere gute Singelehrer und Musiklehrer für die Instrumente und ein besonderer Capellmeister, der der ganzen Schule vorstand und für sie komponirte. Izt haben sie fast alle bankerot gemacht, sind ohne Vorsteher und wahre Lehrmeister, halten sich gröstentheils nur durch galanten Nebenverdienst hin und sehen die Musik nur als den Wurm an der Angel zu ihrem Fischfange an. degli Incurabili hat noch die meisten guten Stimmen und die beste Vortragsart, da es noch am spätesten an Hasse Galluppi und Bertoni gute Meister gehabt hat. Izt ist es aber auch so gut als ohne Signore maestro, denn es kan ihn nicht mehr bezahlen. Die Mäd-

Mädchen ließen mir außer den gewöhnlichen Musiken in ihrer Kirche, wo sie hinter einem dichten Gitter auf einem hohen Chore spielen und singen, in ihrem Sprachzimmer ein Oratorium eines neuen Componisten hören, den ich in seinen komischen Opern sehr liebe, der aber hier auch im Oratorium so ganz derselbe war, daß mir fast alle Geduld ausriß. Und es mußte wircklich eine Veranstaltung von artigen Mädchen seyn, die so freundlich und willig, und wirklich auch mit einem unerwartet guten Ensemble in der Instrumentalbegleitung, das Stük aufführten, um bis ans Ende geduldig auszudauern. Und so ists mit aller neuen Kirchenmusick in Italien; auch mit dem ernsthaften Theater ists so; überall ist man in der Opera Buffa. —

Es werden auch Sonabend Nachmittags in mehreren Kirchen Oratorien aufgeführt, wobey man sich wie zu einem Concert versammelt. Man kauft an der Thüre das Textbuch und bezahlt etwas für den Stuhl der einem gesezt wird. Die alten Componisten machten einen sehr weisen Unterschied zwischen solchen Musiken und den eigentlich Gottesdienstlichen. Bei diesem blieben sie immer im strengsten Kirchenstiel und zweckten überall nur auf Erregung der Andacht und aller hohen edlen Gefühle ab, Bey den Oratorien, die man als eine angenehme geistige Ergötzung betrachtete, erlaubten sie sich schon mehr Mannigfaltigkeit und Ueppigkeit im Stil. Da findet man von Anfang an Recitativ, Arie, Duett und Terzett gemischt und nur am Ende Chöre zum feierlichen Schluß; auch in den Arien und Duetten reiche Melodien lebhafte Bewegungen und mannichfaltige Schilderungen. Demohngeachtet aber unterschied sich der Stil doch noch sehr vom grossen Opernstil, und es geschah ehe daß dieser ins Kirchenmässige als jener ins Theatralische fiel. Von den Neuern hat keiner diese beiden Schreibarten so genau in all seinen Werken beobachtet als Hasse, dem ich in einer meiner Jugendschriften*) von dieser Seite groß Unrecht angethan. Nähere Bekantschaft mit seinen schönen Oratorien hat mich hievon ganz überzeugt und ich ergreife mit Freuden diese Gelegenheit zu einer Ehrenerklärung. In dem eigentlichen grossen strengen Kirchenstiel hat Hasse wenig gearbeitet. Er war vielleicht zu feurig für den Fleiß, und zu glücklich in der Aufnahme seiner schönen Theaterwerke und zu sehr Hof- und Weltmann um im eigentlichen Sinne für die Andacht zu arbeiten.

Hamburg.

Ich mache diesen Sprung, weil dieser Aufsatz nur eine historische Einleitung zu einigen merkwürdigen Stücken seyn soll, die ich hernach vorzulegen denke, um am Ende darüber meine Meinung zu sagen, und ein Resultat für wahre Kirchenmusik daraus zu ziehen.

Herr **Kapellmeister Bach** ließ mich hier sein großes **Heilig** mit zwei Chören hören. Die Besetzung war schwach aber rein und gut. Besonders gut intonirten die Singstimmen. Dieses herrliche Meisterwerk ist wahres Muster für ächte hohe Kirchenmusik; es vereinigt in sich alle die wirksamsten Mittel der Kunst, hohe edle Gefühle zu erregen, die die größten Künstler verschiedener Nationen und in verschiedenen Jahrhunderten einzeln angewand haben. Könte ich dieses **Heilig** je mit einer solchen Besetzung hören mit der ich in **London Händels Meßias** in der Westmünsterabtey hörte, so wäre einer meiner schönsten Wünsche erfüllt. Auch hievon gebe ich so viel als der Raum mir verstattet und spreche dann ausführlicher davon.

Es sey nun also hier fürs Erste etwas von Palestina, Marcello und Bach abgedruckt, und zum Gegensatz etwas aus dem Oratorium eines neuen italienischen Komponisten. Ich habe mit Sorgfalt das beste Rondò ausgewählt, so ich je in einer italiänischen Kirchenmusik gehört habe. Zur Gesellschaft will ich ihm ein ander allerliebstes Rondò aus einer Opera buffa eines andern neuen italienischen Komponisten beidrucken lassen. Diese Stücke mag nun jeder meiner Leser nach seiner Art geniessen und vergleichen; ich will ihm nicht vorgreifen und deshalb meine Meinung und Absicht erst in dem nachfolgenden Stücke erklären. Wohl mir und meinen Lesern wenn viele in meiner künftigen Erklärung wenig Neues finden.

*) Briefe eines aufmerksamen Reisenden die **Musick** betreffend. (Erster Theil) Die vor 14 Jahren heraus kamen und wie alle Schriften junger Kritiker die aus den ersten frühen Erfahrungen gerne Resultate ziehen zu denen längere u. reifere Erfahrungen gehören, viel einseitige Urtheile enthalten.

Merkwürdige Stücke großer Meiſter
aus verſchiedenen Zeiten und Völkern.

Paleſtina.

Soprano.
Alto.

Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o. Glo - ri - a Pa - tri

Tenore.
Baſſo.

Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o. Glo - ri - a Pa - tri

Et Spi-
et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i ſanc - - - - to Spi-

et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i ſanc - - - - to
Spi-

ri - - tui ſanc - - - - - - to.
ri - tu - i ſanc - - - - - - - - - - to et Spi - - ri - tu - i

et Spi - ri - tu - i ſanc - - - to. et Spi - - ri - tu - i
ri - - tu - i ſanc - - - - - - - to.

ſanc - - - - - - - - to

ſanc - - - - - - - - to

Benedetto Marcello.

Lento.

Soprano ed Alto.

Il Si - gnor so - lo fa - - ra l'og - - get - to delle mie lo-di e nel lo dar - lo il suo soc cor - so co-si per sem - - pre col suo fa - vo - - - re da' miei ne - mi - - ci fie - rie cru - de - - - li per sua bon ta de mi sal - ve-

Il Si - gnor so - lo fa - - - ra l'og - - get - to e nel lo dar - - lo il suo soc cor - - so im-plo-re - rò im-plo-re - rò co-si per sempre coll suo fa - vore da' mici ne - mi-ci fie-rie cru - de - li per sua bon - ta de mi sal - ve - ro per

ro mi fal-vé - rò per fua bon - ta de mi fal - - ve - rò.
fuo bon - ta de mi fal-ve - rò per fua bon - ta de mi fal - - ve - rò.
Largo.
Alto Voce. Solo.
Oh qual crudel ri - morfo oh qual cru - del ri - morfo m'a-gi-tan l'al - ma ah
Baſſo Voce. Solo.
Oh qua - li an - gofce oh quali an-gofce m'a - gi-tan l'al-ma. ah
Organo.
tutti.
- mio Signor e quando avran- - no fin per me co - tan - ti - gua - i? quan-do aſpetti mio Di -
tutti.
- mio Signor e quan-do a vran - no fin per me co - tan - ti - gua-i? quan - do aſpet-
o quan - do aſpet - ti mio Di-o di dar-mia i - ta quan-do aſpetti mio Di-o di darmia i - - - ta.
- ti mio Di-o di dar-mia i - ta quan - do aſpet - - ti mio Di-o quan - do aſpetti mio Dio di darmia i - ta.

Carl Philipp Emanuel Bach.

Chor der Engel.

Discant. Alt.

p *f* *p*

Hei - - - - - - - - - - - - - lig

Tenor u. Baß.

p *f* *p*

Hei - - - - - - - - - - - - - lig

(Erstes Orchestre.)

Clavier.

p

(2 Violinen, Bratsche und Bässe ohne Orgel und Fagot.)

p *f*

Chor der Völker. Chor der Engel

Hei - - - - - - - - - - lig Hei - - - -

(2tes Orch.) Hei - - - - - - - - lig. *p* Hei - - - -

(1stes Orchester)

2 Viol. 2 Hoboen 2 Tromp. Bratsche und Bässe mit Orgel und Fagotten.) (wie erst)

f

6 4 7 8 6 6 4 5 4 7 9 4 8 5

Chor der Völker.

- - - lig ist Gott! Hei - - - - - - - - - -

- - - lig ist Gott! Hei - - - - - - - - - -

ff (wie erst und noch Trompeten und Pauken dazu)

6 6 6

ff

Chor der Engel.

- - lig ist Gott der Herr Ze - ba - oth! - - -

- - lig ist Gott der Herr Ze - ba - oth! - - -

(wie erst)

6 7 9 4 8 3

(beide Chöre)

Der Herr

Der Herr

(beide volle Orchester.)

9 3 6 7

Ze - - - ba - - - oth! — — —

Ze - - - ba - - - oth! — — —

3 5b b7 7 4 3

Fuga.

Prati.

Rondo. Andante con espressione.

mf p mf p

f p

D'o - gni pian - ta pa - le - sa l'as - pet - to il di - fet - to cheil tron-co naf- co - de,

per le fron - de dal frut - to odal fior, per le fron de dal frutto o dal fior,

per le fron - de dal frutto o dal fior.

p

p

Tal d'un alma l'af - fan-no fe - pol-to

fi tra - ve-de in un ri-fo fa - la-ce fi tra - ve - de in un ri-fo fa - la - ce

che la pa - ce mal fin - ge nel vol - to chi fi Sen - te la guer-ra nel cor

che la pa - ce mal fin - ge nel vol - to chi fi fen - te la guer - ra nel

f p p

cor. D'og-ni pian-ta pa - le - fa l'af-pet - to il di fet - to che il tronco na - fcon - de

per le fron - de del frutto o del fior per le fron - de del frut - to o del fior

per - le fron-de del frutto o del fior tal d'un al - ma l'af - fan - na se-

p *f* *p*

pol - to si tra - ve - de in un ri - so fa- la - ce che la pa - ce mal fin-

f *p* *p* *f* *p*

ge nel vol - to chi si sen - te la guer - ra nel cor chi si sen - te - la

guer-ra nel cor la guer - ra nel cor la guer - ra nel cor.

p

pp

pizzicato

Fernando Bertoni.

Rondo. Andante.

La vergi - nel - la co - me la ro - - sa

Sco - prir no - no - - - sa il suo rof - for: la fiamma e il rag - gio

chein lei tra - pe - la fa poi che fve - - la il fuo can - dor. La vergi-

nel - - la co - me la ro - - - sa Sco - prir non o - - sa il fuo rof -



for- Seab ban-do - na - - - ta è la me - ſchi - na in ſu la

ſpi - na lan - gui - ſce o - gnor. La vergi - nel - la com - me - la ro - ſa

Sco - prir non o - - - ſa il ſuo - roſ - for ma ſi rav - vi - ſa ſe maugra-

di - ta àl ſenſ'in - vi - ta la ſtrin - ge al cor.

Neue merkwürdige musikalische Werke.

Zwei Litaneyen aus dem Schleswig-Holsteinschen Gesangbuche mit ihrer bekannten Melodie für Acht Singstimmen in Zwei Chören, und dem dazu gehörigen Fundament in Partitur gesezt und zum Nutzen und Vergnügen Lehrbegieriger in der Harmonie bearbeitet von Carl Philipp Emanuel Bach. Herausgegeben von Niels Schiörring, Kopenhagen 1786. In Commission bei Pracht.

Erfindung, Reichthum, Fleiß, Muth, Korreckheit und Witz machen dieses Werck zu einem der merckwürdigsten und dauerndsten Denckmahle deutscher Art und Kunst. Gewiß wird es kein Kunstkenner und Lehrbegieriger nicht einmahl aus den Händen legen ohne Nutzen und Vergnügen daraus geschöpft zu haben.

Hr. Schiörring, dem alle ächte Künstler und Kunstkenner wahre Verbindlichkeit für die Herausgabe dieses Meisterwercks haben, erzählt in einem sehr wohlgeschriebenen Vorbericht die Veranlassung zu diesem Originalwerck. Er sagt: "Als vor einigen Jahren ein neues Dänisches Gesangbuch herausgegeben ward, wozu ich ein Choralbuch besorgte wurde auch die Litaney der Länge nach auf eben die Art, wie hier geschehen, mit Begleitung der Orgel ausgeschrieben und um einige Mannigfaltigkeit hervor zu bringen in Chor und Gegenchor (wie es ursprünglich gewesen) abgetheilt. Ich wünschte schon damals, und ich war nicht der Einzige der es wünschte, daß der Kirchengesang in den Herzogthümern Schleswig und Holstein einer ähnlichen Revision durch die vorzügliche Mitwürkung meines grossen Lehrers des Hrn. **C. Bachs** unterzogen würde; und ich hatte mein Augenmerk dabey ins besondere auch auf die in dem dortigen Gesangbuch befindlichen beyden Litaneyen mitgerichtet, die bey der bisherigen Eintönigkeit des Gesangs, unter der selbst die ausdauernste Andacht erliegt, in einem besondern Contrast zu ihrer poetischen Energie stehen.,,

Es erschien indeß ein schlechtbearbeitetes Schleswich-holsteinisches Choralbuch, daß den Hrn. Schiörring an der Herausgabe des Seinigen verhinderte. — Doch wohl nur für itzt, nicht für die Zukunft? dieses muß jeder ächte Künstler um desto mehr hoffen und wünschen, da der **H. C. Bach** die sämtlichen Chorale dazu wiederholt durchgesehn und sie dem Hr. S. mit einem Schatze belehrender Anmerkungen zugesandt hat. Bey dieser Gelegenheit entstand denn auch der Gedancke die Litaney vierstimmig zu bearbeiten, und ohne wesentliche Abänderung ihrer Liturgischen Beschaffenheit mit mannichfachen Harmonien zu bereichern. **H. C. B.** führte sie aus, und überließ dem Hrn. S. die Herausgabe.

H. C. Bach sagt in seiner Vorrede: er habe bei der Bearbeitung vorzüglich auf die Privatandacht in einem Saale bey Begleitung einer Orgel oder andern Clavierinstrument und einem Contraviolon Rücksicht genommen und also der nöthigen Veränderung wegen auch besondere Harmonien, anbringen dürfen. Bei der grossen Mannigfaltigkeit der Harmonien, indem fast jeder Absatz, und also jede Wiederholung des höchsteinfachen aus wenig Tönen bestehenden Gesanges eine besondere Harmonie hat war es nicht anders möglich, als daß sehr fremde und schwerzusingende Fortschreitungen dabei vorkommen mußten, und ich muß gestehn, daß ich dem bloßen Anblick nach manche Fortschreitung für ganz unsangbahr im Chor gehalten haben würde, wenn ich dies Meisterwerck nicht selbst im Hause des Hrn. **C. Bachs** von seinen dortigen Kirchensängern sehr rein und gut hätte ausführen hören. Ich habe aber auch nie lebhafter gefühlt welche kräftige und bestimte Wirckung durch die zweckmäßig gewählte und vertheilte Harmonie im Menschen hervorzubringen sey, als bey dieser Ausführung. Mit einem vollkommnen reinen Sängerchor, das jeden Ton und jeden Ackord mit seinem ganzen Werthe gelten zu machen wüste, müßte durchaus durch jeden gehaltenen Ackord und deßen Fortschritt eine ganz bestimte Wirkung auf den Menschen hervorzubringen seyn.

Der H. C. B. empfielt mit grossem Recht eine sehr langsame Bewegung beim Vortrage dieser Litaneyen auch hat er oft da wo die Gemeine kurz weg zu plappern pflegt, lange Noten genommen und für den Sänger da

wo die Worte es erlaubten Ruhepuncte angebracht. Die häufig angedeutete Schwäche und Stärcke im Vortrag ist von großer Bedeutung bey rechter Ausübung.

Bey einigen enharmonischen Rükungen ist der H. C. mit gutem Vorbedacht von der rechten Schreibart abgegangen, hat sie indeß für die Schwachen auch in der rechten Schreibart unter dem Fundamente angedeutet. H. C. B. macht bei dieser Gelegenheit die sehr richtige praktische Bemerkung. "Sänger können so wohl als Instrumentisten rein singen und spielen, aber bey enharmonischen Fällen ist es beinahe unmöglich, daß, zumahl wenn mehrere zusammen sind, alle auf einen und den gehörigen kleinen Punckt das Interval rüken.„ Die Ausüber sollen also auf demselben Puncte ruhen bleiben, wo die enharmonische Rückung vor sich geht und H. C. B. giebt davon noch den Vortheil an, daß das Ohr alsdann keine Ausweichung erwartet und der Effect folglich auffallender sey. Hiegegen würden nun aber die Puristen und musikalischen Mückensäuger antworten, daß eben dieses Auffallende eine das Ohr beleidigende Härte sey, die durch das leise Aendern des Intervalls gehoben werden soll. Es scheint mir aber auch bey der Ausführung mit einem ganzen Chor fast unmöglich, wenigstens wäre es das Höchste, wozu es die allerzweckmässigste, vollkommenste Singeschule mit ihren Schülern bringen könte; und das izt von uns — oder auch von welcher Nation es sey, verlangen, hiesse vergessen, daß unsre und aller Nationen gegenwärtige Singeschulen, keine Singeschulen sind.

Man erstaunt über den Reichthum in der Harmonie, wenn man dieses Meisterwerck mit Aufmerksamkeit durchgeht und dabey bedenckt — wie auch H. C. B. selbst sagt — daß dadurch bey weitem noch lange nicht alles erschöpft ist. Selbst die Bässe des Hrn. Capellmeisters zu eben diesen Litaneyen im Holsteinischen Choralbuche sind von diesen Bässen merklich unterschieden. Und man kan nicht anders als mit Indignation auf die Dürftigkeit und Nachlässigkeit so vieler berühmten neuen Komponisten herabsehen, die sich begnügen zu allen, auch den verschiedensten Stylen, die gewöhnlichen Schaafstiegen zu paßiren.

Hie und da erlaubt der H. C. B. auch seinem reichen Witz mit Worten zu spielen und durch sonderbare oft anscheinend falsche Fortschreitungen: **Sünden, Irrthum, Uebel, Teufelsbetrug und List, bösen schnellen Tod, Pestilenz und theure Zeit, Aufruhr und Zwietracht, lezte Noth** und dergleichen statt des: Behüt uns auszudrücken, und hat solche Stellen mit einem NB. bezeichnet. Vermuthlich wohl nur um junge Künstler zu warnen, daß sie es für nichts mehr als ein künstliches Spiel des Witzes halten solten. Als solches betrachtet ist der erfindungsreiche Witz des Componisten auch hierinn bewundernswerth: und ich möchte nicht, daß Herr C. B. diesen Fingerzeig für junge Künstler, die so gerne blindlings nachahmen als einen hämischen Tadel ansähe; denn es ist ihm gewiß niemand aufrichtiger danckbar für dieses Meisterwerk, als ich.

Vierstimmige alte und neue Choralgesänge mit Provinzial-Abweichungen, von Johann Christoph Kühnau, Kantor und Musikdirector wie auch Lehrer bei der Königlichen Realschule zu Berlin. Berlin im Verlag des Autors 1786.

Dieses Choralbuch fängt an, einem Mangel abzuhelfen, der wircklich kränkend war. Der Herausgeber klagt mit Recht in der Vorrede über die bisherige schlechte Beschaffenheit der meisten Choralbücher und über die Mängel selbst der Besten. Auch sagt er ganz richtig. Es ist eine den Cantoren und Organisten, vermöge ihres Berufs obliegende Pflicht auf eine der Heiligkeit des Orts geziemende Richtigkeit und Schönheit des Gesanges zu halten: aber welche Reformation wäre hier nicht nöthig! Anstatt daß die Gemeinde von ihnen hören sollte, wie sie singen muß; so hören ihrer viele auf die Gemeinde, wie sie spielen sollen. Bei iziger Beschaffenheit der Umstände ist nur noch ein Mittel übrig, den reinen Gesang wieder einzuführen. Der Anfang muß in Schulen gemacht werden: (mich dünckt dies ist zu allen Zeiten und unter allen Umständen das einzige sichere Mittel) die Lehrer und alle, die

sich

sich der Schule widmen wollen, müssen ihn kennen lernen. Dazu aber ist ein, für alle, brauchbares und richtiges Choral-Buch nöthig.

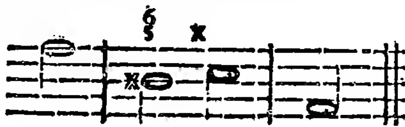
H. K. würdigt die nicht längst herausgekommenen vierstimmigen Choralgesänge des seel: **Johann Sebastian Bach** ganz richtig als harmonische Meisterstücke und Muster in der Composition, aber nicht anwendbar in Kirchen und für Nichtkenner. Ferner berichtet er uns, daß das hallische Waisenhauß die Melodien aus dem Freilinghausischen Gesangbuch wieder fast eben so fehlerhaft herausgegeben hat, als sie im Gesangbuche selbst stehen, obgleich man sie für verbeßert ausgiebt und bedauert mit Recht die versäumte Gelegenheit ein beßeres Choralbuch schneller allgemein zu machen. In dem Telemanschen Liederbuche sind oftmals schlechte Bäße untergesezt u. s. w. Andre will H. K. aus Bescheidenheit mit Stillschweigen übergehn.

Bekantschaft mit Herrn **Kirnberger** und deßen Unterricht in der Sezkunst veranlaßte Herrn K. zu Ausarbeitung vieler Choräle, die endlich bis zu gegenwärtiger Samlung anwuchsen. Und da Herr **Kirnberger** dem Herrn **Kühnau** oftmals versicherte, wie dieser sehr naiv erzählet, daß Herrn Kühnaus Choräle **für die Kirche, die besten in der Welt wären**, so entschloß er sich sie durch den Druck **allgemein nuzbar** zu machen. Diesen Zweck suchte Herr K. durch folgende Mittel ganz zu erreichen: 1) Durch Gegeneinanderhaltung vieler alten und neuen Choralbücher hat er sich bemüht, die ächten ursprünglichen Melodien zu finden, und hat alle unnöthige Ausdehnungen der Sylben, die sehr wahrscheinlich erst von späteren Unverständigen hinzugefügt worden, weggeloßen. 2) Der allgemeinen Brauchbarkeit wegen hat er am Schluße der Choräle oft Provinzialabweichungen beigefügt. 3) Bei einem sangbaren Baße, der mit der Melodie Schritt vor Schritt fortgehet, hat er auch auf guten Gesang in den Mittelstimmen gesehen. 4) Den Chorälen in der weichen Tonart hat er am Ende noch einen Schluß beigefügt, der in der harten Tonart endigt, weil die kleine Terz das Gehör am Schluße in einer gewissen Bangigkeit läßt. 5) Er hat die eigentlich für 4 Singstimmen gesezten Chorälen den Liebhabern der Orgel und des Klaviers zu gefallen auf zwei Linien-Systeme gesezt. 6) Er hat die Säze, die dadurch fürs Auge verworren werden konten, durch bezeichnende Striche deutlich gemacht. (Warum H. K. die Mittelstimmen nur mit Punckte angezeigt und sie nicht auch nach ihrer eigentlichen Geltung hingeschrieben, und denn, wie gewöhnlich durchs hinauf- oder hinunterstreichen ihren Gang bezeichnet seh ich nicht ein.)
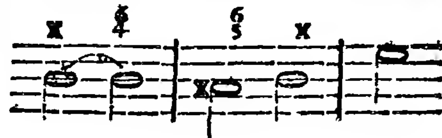
Nun zeigt H. K selbst noch den mannigfaltigen Gebrauch, der von dieser Samlung zu machen ist: 1) Organisten in den Städten und auf dem Lande, können nun mit leichter Mühe ihren Choral richtig spielen lernen. 2) Anfänger können selbst ohne Lehrer dadurch lernen einen Choral nach dem General-Basse zu spielen. (H. K. hat die Bäße beziffert) 3) Die Musikdirektoren und Cantoren können sich die Choräle wieder in vier Stimmen ausschreiben und sie für ihre Chöre mit Nutzen gebrauchen, 4) Stadtmusici können sie in den Kirchen und auf den Thürmen beym Abblasen gebrauchen. 5) Die Kirchen Componisten können sie bei ihren Kirchenmusiken gebrauchen. 6) Bei Schülern in der Komposition, können sie als Muster für den vierstimmigen Saz und zu Verfertigung eines guten Basses gebraucht werden; **kurz**, schließt H. K. es ist **ein Buch für alle Choralsänger und Choralspieler, vom ersten Anfänger auf dem Klavier an, bis zum Kapellmeister.** So stolz das auch klingt, läßt man sichs wohl allenfalls von einem Künstler gefallen, der, wenn auch nicht alles was er verspricht, doch mehr als Andere bisher gethan für die Sache leistet, nur paßt der Schluß der langen höchstegoistischen Vorrede, von der dieses alles nur ein kurzer Auszug ist, nicht dazu. Hr. K. schließt: Gott der Vater unsers Herrn Jesu Christi, dem **allein Lob, Preis und Ehre gebühret**, lasse auch dieses Werck zur Verherrlichung seines Namens gereichen. „ Das klingt wie geistlicher Stolz und Heucheley. Ich will nun wenigstens von den ersten Chorälen die Anmerkungen, die ich bei Durchgehung, derselben, in meinem Exemplar gemacht, hier mittheilen. Mir selbst liegt seit mehreren Jahren fast nichts mehr am Herzen, als daß wir endlich einmal ein recht gutes Choralbuch bekämen, und ich habe in diesem **Kunstmagazin** schon mehrmalen Gelegenheit gehabt davon zu sprechen. H. K. ist auch auf so gutem Wege, uns ein solches zu geben, daß wenn er künftig, weniger überzeugt, daß seine Choräle so ganz vollkommen sind, sich recht aufrichtig bemüht, ihnen die noch fehlende Vollkommenheit zu geben, er vor vielen andern dazu gelangen wird.

Im ersten Choral aus A mol: **Ach Gott erhör mein Seufzen**, glaub ich nicht, daß der Schluß in der harten Tonart gut angebracht ist. Die Bangigkeit, die die kleine Terz zurük läßt, wie H. K. in der Vorrede bemerket, ist da gerade recht zweckmässig. Im ersten und zweiten Choral gefällt mir der Baß nicht.

S. 1.



S. 2.
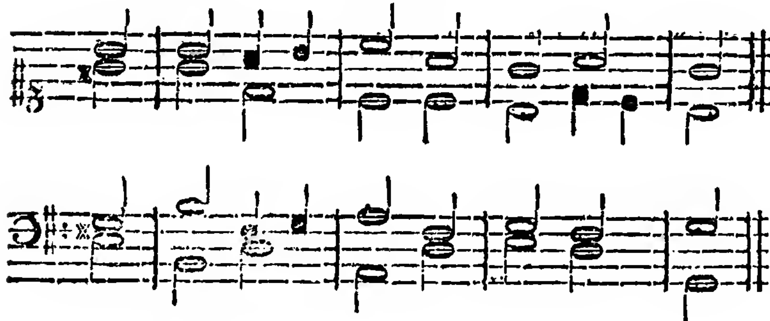


Der auch noch in mehreren Chorälen vorkömt. Ausser daß im ersten Ex. der Fall von A nach dis hier schwer zu singen ist, hat der Baß bei weitem nicht das edle großschrittige, als wenn das D natürlich bleibt.

Im zweiten Beispiele steht das cis in einem Absaz, der aus der Tonica des Chorals C dur nach seiner Dominante G modulirt; das cis führet hier das Ohr zu weit ab und giebt dann wieder dem Baß den kleinen Schritt, der desto kleinlicher wird, da H. K. dem cis zu gefallen schon d im Baß, das erst den $\frac{5}{3}$ A. hatte zum $\frac{6}{4}$ A. hat liegen lassen, und der Baß also durch zwei ganze Takte, durch sich, nur um einen halben Ton bewegt.
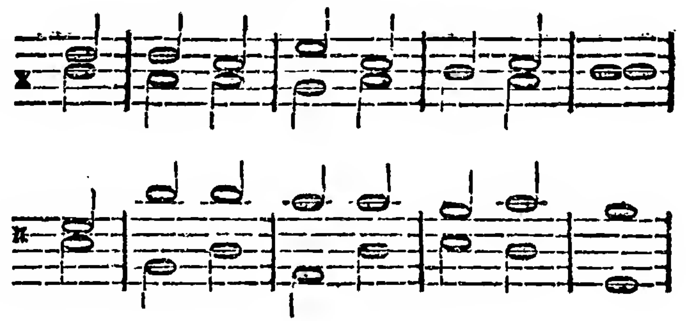
Im dritten Choral scheint mir der Baß des ganzen zweiten Absatzes zu gezwungen und unsangbar.

Im fünften Choral ist die Harmonie des zweiten Absatzes zu leer. Der 6 Akkord ohne 3 und der gleich drauf folgenden $\frac{6}{4}$ Akord ohne 5 lassen den vierstimmigen Satz viel zu leer und dünn. Mich dünckt die Veränderung die ich hier hersetzen will wäre besser.

Original.



Aenderung.



Nicht zu gedencken daß sich zu dieser Melodie ein besserer natürlicherer Baß machen liesse.

Im achten Choral, der von Herrn Kühnau's eigner Composition ist, ist der Umfang der Oberstimme wohl zu groß, und der Schluß für alle Stimmen zu tief. Wenigstens dürfte H. K. nicht darauf rechnen, daß eine Melodie die einen Umfang von zehn Tönen erfordert (sie geht von cis bis e) und die so tief schließt d d cis d, daß die je von einer ganzen Gemeine rein gesungen werden könte. Auch kommen durch den tiefen Schluß in der Melodie die übrigen Stimmen unter ihre gewöhnliche Tiefe, der Alt komt in die gewöhnliche Lage des Tenors, der Tenor in der, des Basses und der Baß hat Töne, die nur wenige Bassisten rein und stark genug fürs Chor haben. Der letzte Abschnitt steht so bey Herrn Kühnau.



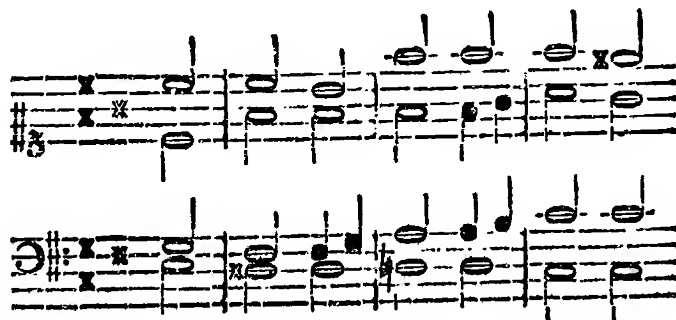
Es ist schon ein schlimmes Zeichen daß sich alle 4 Stimmen so bequem im Baßschlüssel vorstellen lassen.

Den Character des schönen Klopstockschen Liedes **die Auferstehung**, hat H. K. in dieser Composition ganz verfehlt, wie konte H. K. dazu die Dorische Tonart (d mol) wählen? und noch dazu nach A mol ausweichen und die Melodie fast immer in Secunden und oft gar in halben Tönen fortschreiten laßen? und wer

soll
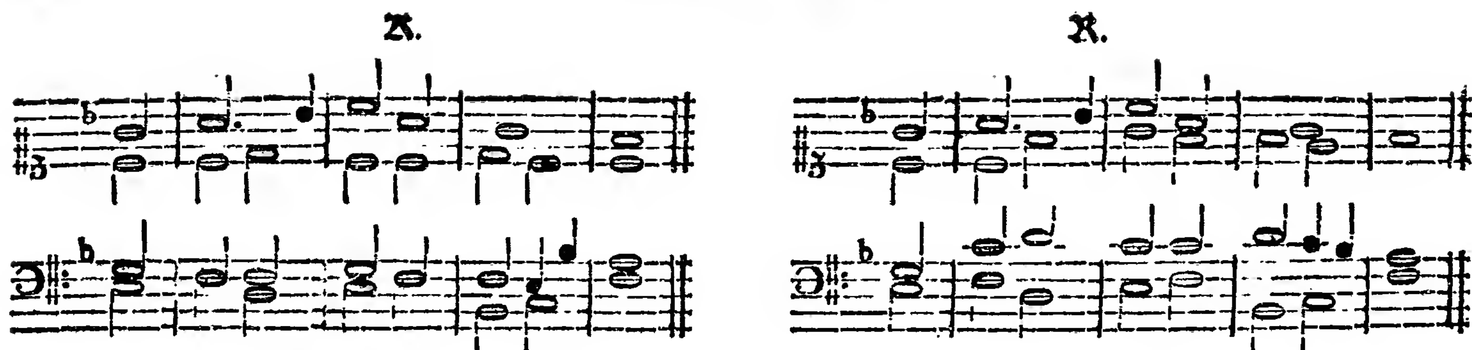
sollte wohl errathen, daß zu den tiefen um eine Octave hinunterfallenden Tönen Halleluja! zu singen käme? Man sollte glauben H. K. habe dieses schöne Lied nur darum neu komponirt, weil es zu der Melodie von Luther, die ihm Klopstock zugedacht hat, nicht paßt (Es ist das Lied: Jesus Christus unser Heiland, der den Tod überwand) die alte Melodie ist auch in der dorischen Tonart und hat auch dieselben engen Schritte, dafür ist sie dann aber auch für sich viel Kirchenmässiger, nimt nur den Umfang einer Sechste ein und jede Stimme bleibt in ihrer natürlichen Lage. Zu dem von ihm selbst und von Herrn Kirnberger neu komponirten Liedern hätte H. K. auch wohl die Poesie hersetzen mögen, oder doch wenigstens anzeigen sollen, von wem das Lied sey, und wo man es finden könne. Denn viele der vortreflichsten neuen geistlichen Lieder, sind bei weitem noch nicht in allen öffentlichen Kirchengesangbüchern aufgenommen und in einigen sind die schönsten Lieder oft durch sehr unzweckmässige Veränderungen so entstellt, daß man sie gerne in ihrer eignen ursprünglichen Gestalt wieder hervorsucht. Dieses Lied steht im ersten Theil der schönen geistlichen Lieder von Klopstock.

Der neunte Choral ist von Herrn Kirnberger: er heißt: Am Kreuz erblaßt. ꝛc. Ich weiß nicht ob dieses ein neues Lied ist, und von wem es ist, kan es also von Seiten des Ausdrucks nicht beurtheilen. An und für sich aber scheint mir der zweite Absatz durch seine Harmonie sehr unsangbar: er heißt so



Auch bleibt die Melodie hernach noch einen Tackt in der Höhe, und fällt bis zum Schluß um eine Octave hinunter; das ist für eine Choralmelodie, die die ganze Gemeine mitsingen soll wohl zu kreuschend und unnatürlich. Dasselbe Lied soll auch auf die folgende Melodie, o Traurigkeit, o Herzeleid zu singen seyn! o wie unendlich schöner rührender und edler ist die, die wieder nur den Umfang einer kleinen Sechste hat. Der Ton g mol in dem dieser Choral einhergeht, ist auch weit zweckmässiger zu einem Klagelied als das rauhe kreischende Fis mol, des Kirnbergerschen Chorals. Zum Beweise wie eine Harmonie richtig, und doch nicht natürlich und angenehm wirkend seyn kan, vergleiche man diese des Herrn Kühnaus mit Grauns Harmonie für dasselbe Lied in seinem Tode Jesu. Man wird auch bemerken daß Graun die Terze im Dominantenackord, die H. K. hier dreimal in der Tiefe nahe am Baß hat, jedesmahl oben in der Altstimme hat. Der Schluß in der harten Tonart paßt hier wieder gar nicht: Graun hat ihn zwar auch, bey dem diente er aber zum Uebergang für den entgegengestellten Gesang: Weinet nicht.

In dem eilften Choral aus f. schließt die Harmonie mit der Wiederholung fünfmahl hintereinander in der Tonica. Wenn H. K. sich auch nicht gleich bei dem ersten Schluß von der Tonica entfernen wollte, so hätte er den fünften Schluß doch sehr füglich nach d mol leiten können. Die Lage der Stimmen in dem lezten Absatz scheint mir auch unwirkend zu seyn. H. K. bringt hier wieder und überhaupt sehr oft in diesen Chorälen die Terz auf dem Dominantenackord vor dem Schlußackord, tief nahe beim Baß zu liegen. Das macht diesen wichtigsten Ton im Ackord aber unkräftig: er füllt weit mehr in der Altstimme. Auch bekomt hier die Tenorstimme einen natürlichern Gang und der freilich ziemlich autorisirte, aber doch wiedrige Sprung von e nach b wird dadurch vermieden wenn die Terz oben zu liegen komt. Ich will das Original und meine Aenderung hersetzen.



Ueberhaupt scheint H. K. das höchst bedeutende der verschiedenen Lagen der Stimmen, der weiten und engen Harmonien, nicht genug zu achten. Er scheint nur die Reinigkeit der Harmonie, die Vermeidung von Quinten und Octaven allein vor Augen zu haben.

In dem zwölften Choral ist die Harmonie des dritten Absatzes vom Ende gar zu gezwungen und unsangbar.

Dieses mag genug, seyn zum Beweise daß diese Bearbeitung unsrer Choräle noch nicht die Vollkommenheit hat, die jeder ächte Kunstfreund schon lange ihnen wünscht. Daß indeß über die eigentliche Regelmässigkeit und Reinheit der Harmonie nichts zu erinnern gewesen, ist von der andern Seite auch wieder ein Beweis, daß H. K. in gegenwärtigem leichtfüßigem Kunstzeitalter vor sehr Vielen geschickt ist, in diesem Fache zu arbeiten und daß er, wenn er sich auch um das Studium des Effects und der Ausführung mehr bekümmern wird, und dann nicht ermüdet den Chorälen die letzte Feile der Kritik zu geben, er wohl dahin gelangen wird, uns ein vollkomnes Choral zu liefern. Es freut mich auch, daß eine so ansehnliche Anzahl Prenummeranten — es sind gegen 700 — ihn zu dieser Arbeit aufmuntert, und daß unter den Prenummeranten der größte Theil aus Musicken und Schulmännern besteht, die gewiß alle mit mir die Fortsetzung sehr wünschen werden. H. K. hätte auch wohl künftig auf dem Tittel anzumerken, daß die Choräle nicht von ihm selbst gemacht, sondern nur von ihm Harmonisch bearbeitet und herausgegeben worden und von allen Chorälen deren Verfasser bekant sind, ihren Nahmen hinzuzufügen, wie er es bey einigen Lutherschen gethan. Die Choräle sind doch bis izt das Schönste und Größte so wir Deutsche in der Kunst aufzuweisen haben, und ihre Verfasser verdienen daher vorzüglich der Nachwelt überliefert zu werden.

Entwurf einer neuen und leichtverständlichen Musiktablatur deren man sich in Ermangelung der Notentypen in kritischen und theoretischen Schriften bedienen kan, und deren Zeichen in allen Buchdruckereyen vorräthig sind von J. A. P. Schulz. Berlin bei Rellstab.

Diese kleine Schrift verdient allgemeine Aufmerksamkeit bei musikalischen Schriftstellern und Kritikern. Die Schwierigkeit für diese, ihre Lehren und Urtheile mit Beispiele zu belegen, weil nur wenige Druckereien auch Noten drucken, und diese auch so viel Raum in der Schrift einnehmen, hat Herrn C. S. auf den Gedanken gebracht eine Musikschrift zu suchen, zu der man keine andere Zeichen bedurfte als die sich in allen Druckereien finden. Dies ist ihm auch in der Ausführung so gut gelungen, daß er fast durchaus sehr viel in die Augen fallende Analogie mit unserer gewöhnlichen Musikschrift hat beobachten können, und daß auch jeder Setzer, nach einer für ihn hinzugefügten kurzen und deutlichen Anweisung, die neue Musikschrift mit geringer Mühe wird setzen können. H. C. S. hofft auch, und ich hoff' es mit ihm, daß diese neue Musikschrift, die nicht die Hälfte des Raums der alten einnimt, die Bekantmachung solcher vollständigen Partituren erleichtern wird, die mehr zum Studium für Künstler, als zum öftern praktischen Gebrauch bestimt sind, und die der unmässige hohe Preiß des Notendrucks und die dazu nöthige Menge starken Papiers in Deutschland izt fast unmöglich macht. Ich würde hier gerne das Wichtigste aus dieser interessanten Schrift im Auszuge hergesezt haben: der Raum erlaubt es mir aber nicht; auch muß man die Schrift ganz lesen und haben; und man kan sie so leicht haben.

III.

Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten. Ein Beitrag zur Verbesserung der musikalischen Liturgie von D. G. Türck. Halle auf Kosten des Verfassers: in Kommission bey Schwickert, in Leipzig und Hemmerde in Halle. 1787.

Diese wohlgeschriebene Schrift enthält eine gründliche und praktische Anweisung für Organisten. Der V. Beherzigt den wahren Zweck der Kirchenmusick, macht auf die herrschenden Fehler und Abgeschmacktheiten vieler Organisten aufmerksam und lehrt auf dem rechten Wege mit Einsicht und Erfahrung, wie ihnen abzuhelfen und was ein Organist überall zu wissen und zu thun habe, wenn er seine Pflicht erfüllen will. Diese Schrift muß jungen angehenden Organisten um desto schätzbarer seyn, da der V. die Schriften **Bachs**, **Sulzers**, **Kirnbergers**, **Marpurgs**, **Adelung**, **Mathesons**, und anderer alten und neuen Musiktheoristen zweckmässig benuzt hat, und sie dadurch in einem sehr guten deutlichen Vortrage die Lehren und Urtheile jener Männer, deren Wercke ihnen oft lange fremd bleiben, so weit sie ihre Kunst betreffen kennen lernen. Auch dem Künstler und Kunstkenner, dem diese Schrift nichts neues lehren sollte, wird doch die Ordnung und Zweckmässigkeit in allen Theilen angenehm seyn, und manches neue treffende Beispiel von Organistenunsinn und geschmacklosigkeit wird ihn nicht blos belustigen, sondern ihn auch wohl mit neuem Interesse für die Verwahrlosung eines so wichtigen Theils der Kunst beleben. Der V. wundert sich mit Recht, daß so viele Schriftsteller, die über andre Gegenstände der Kunst so viel schreiben, diesen Gegenstand, in neuern Zeiten so unbehandelt lassen, und er verdient destomehr Danck, daß er ihn mit so glücklichem Fleisse behandelt hat. Oft sieht sich der V. nach der Natur der Sache genöthigt die Organisten auf ihr **richtiges Gefühl** zu verweisen. Das ist nun aber leider eine desto mißlichere Sache, da so wenige der ungebildeten Menschen ein solches Gefühl haben, das sie richtig führen könte; und wir in unsrer Kunst so äusserst wenig gründliche Kritick des Wahren und Schönen haben, daß man ihnen so leicht kein einziges Werck ausser **Sulzers** kostbaren und sehr vollständigen **Theorie der schönen Künste** anweisen kan, durch dessen ächten Gebrauch sie entweder ihr Gefühl berichtigen oder wenigstens ächte Critick sich erwerben könten. Herr Capellmeister **Schulz**, der zu spät an **Sulzers Theorie** Antheil nahm (bekantlich erst beim Buchstaben S.) wäre ganz der Mann, der uns mit solchem Werke beschenken könte; u. hoffentlich thut ers noch. Es wäre zu wünschen gewesen daß Hr. **Musikdirektor Türck** sich in seiner Schrift, der neuen Art zu notiren bedient hätte, die H. **Schulz** neuerlich in der obenangezeigten Schrift zu solchen kritischen Schriften angerathen. H. T. hat bedenken getragen die häufigen Beispiele in Noten abdrucken zu laßen, weil der Preis der Schrift, die er mit allem Recht in vieler Hände wünscht, dadurch ansehnlich erhöht werden wäre, und hat sich also der Buchstaben bedient, mit denen die Noten benant werden. Dieses ist bei mehreren Stimmen unter einander fast eben so schwer zu lesen, als es freilich im Anfange Schulzens Bezeichnung auch seyn muß: indeß wäre dadurch diese beßere Art vielen sehr bekanter und geläufiger geworden. Ich würde gewiß kein Bedenken tragen sie auch für dieses **Magazin** sogleich anzunehmen, wenn nicht bereits in vier Stücken die Beispiele in Noten abgedruckt wären, und ich der ganzen Sätze wegen, die ich nicht bloß zum Nachsehen, sondern wirklich zum Singen und Spielen abdrucken laße, doch immer der Notendruckerey bedürfen würde.

IV.

Te Deum Laudamus, posto in Musica dal signor Carlo Enrico Graun. fù maestro di Capello de Federigo il Grande aggiustato pel Clavicembalo da. G. C. F. Rellstab. Berlino alle spese e colle lettere di Rellstab.

Dieses Meisterwerck izt noch beurtheilen oder auch nur loben zu wollen wäre Thorheit, da es die Nation bereits seit dreyßig, vierzig Jahren als eines der ersten Meisterwercke und als das vorzüglichste unsers verewigten **Grauns** verehrt. Ich zeige also hier nur den **Clavierauszug** an, den viele längst gewünscht haben, und der von recht

guten

guten Händen angefertigt worden. H. R. zeigt sich auch hiedurch als ein eifriger Kunstfreund und wohlunterrichteter Kenner der Kunst. Der Clavierauszug ist zweckmäßig und gut. Da indeß die Chöre den vorzüglichsten Theil dieses Wercks ausmachen, so wäre zu wünschen gewesen daß H. R. etwas mehr Raum nicht gescheut hätte, und die vier Singstimmen in den Chören, auf 2 Linien zusammengezogen hätte abdrucken laßen. Es finden sich doch wohl öfterer drey, vier Sänger um ein Clavier herum, die mehrere Stimmen singen mögen und können, und die damit unzufrieden seyn werden hier nur die beiden Oberstimmen finden. Diesem wird indeß dadurch gewissermaaßen abgeholfen, daß die vollständige Partitur auch gedruckt zu haben ist. Die beiden Fugen hat H. R. sehr wohl auf 2 Linien gebracht und sie dadurch auch für den Orgelspieler brauchbar gemacht. Auch wär es bequemer für den Clavierspieler gewesen, den Diskant und Baß dicht übereinander zu setzen u. der Singstimme die oberste Reihe zu geben. Doch das sind Kleinigkeiten, die den Danck des Publikums für die Herausgabe und gute Besorgung des Clavierauszuges nicht vermindern dürfen.

V.

Choeurs d'Athalie, dediès a S. A. R. Madame Louise Auguste Princesse de Dannemark, mis en musique par J. A. P. Schulz. à Hamburg chez Hoffmann, 1786.

Chöre und Gesänge zur Athalia von Racine. Clavierauszug der Partitur von J. A. P. Schulz, herausgegeben von C. F. Cramer. Kiel beim Herausgeber, und Hamburg bey Hoffmann 1786.

Das Deutsche Publikum kan Hrn. Pr. **Cramer** für die vollständige Herausgabe dieses Meisterwercks nicht genug danken. Ich vergesse daß Schulz mein Freund ist — Vielleicht wärs klüger als solcher vor dem Publikum zu schweigen, und überlasse mich der ächten innigen Freude, die dieses schöne Werck mir bey jeder Aufführung bey jedem neuen Durchblicken so rein und unvermischt gewährt. Schon bey der Ankündigung der Herausgabe habe ich in öffentlichen Blättern gesagt, es sey ein Werck, daß an Wahrheit, reiner Kunstschöne und ächtem gutem Geschmack vielleicht bis izt nicht seines gleichen hat, und wiederhole dieses Urtheil hier mit neuer und voller Ueberzeugung.

Der Raum gestattet mir nicht das ganze Werck so zu zergliedern, wie ich es zu meinem eignen Vergnügen und zum Gewinn junger Künstler thun möchte, aber was auf mich ganz vorzüglich gewirket hat, will ich hier anzeigen.

Die Ouverture thut vorzüglich durch das kühne Gemisch von mannichfaltigen Bewegungen in den verschiedenen Figuren von sinkopirten, gebundnen, aufgehaltenen, nachgeschlagenen, schnellen und längern, gestoßenen und geschlifnen, gleichen und punktirten Noten, Harpeggio's und Schwärmern — ächt theatralische Wirkung, und was in jedem Stück anderer Art ein wahrer Fehler seyn würde, ist hier wahre Schönheit. Sie ist im Ganzen in Glucks Geist geschrieben; nicht kopirt, aber man fühlt unverkennbar durch, welchen starken und richtigen Eindruck Glucks Theatermusick auf S. gemacht.

Das erste Chor ist an Pracht und Klarheit, an Wahrheit und Lieblichkeit in seinen Zwischensätzen unübertrefbar. Es ist eine Freude für den beobachtenden Künstler zu sehen wie der ächte Künstler von tausend Mitteln die er in Händen hat nur eins und immer gerade das rechte wählt. Ein Männchen, der nur durch die Augen mahlt, pinselt euch alle Farben, alle Blumen des Feldes, alle Vögel des Himmels auf Eine Leinwand und leckt daran bis er seine kleine liebe Augenweide darinnen findet; hängt ihr die Leinwand an ihren Ort und ihr steht an eurer Stelle, seht ihr nichts als ein verworrenes Farbengemisch. Der ächte Künstler, in dessen Seele Moment und Wirckung immer gegenwärtig lebt, wirft zwey drey grosse Massen hin; und fragt ihr, was soll das? heißt er euch das Ding an seine Stelle setzen, heißt euch hintreten wo ihr stehen sollt, und nun staunt ihr ob seiner Schöpfung. Eben so der ächte Theaterkomponist. Suche nach junger Künstler und lerne; findest du es in dem Chor nicht selbst, so soll es dir verborgen bleiben und deine Bestimmung ist nicht Künstler zu seyn.

Der

Der zweite Akt fängt mit einem süssen Cantabile an von einer Violin und einem Violoncell begleitet. Das Violoncell hebt mit einer lieblichen Melodie an, und führt dieselbe fort, die Singstimme kömt bald mit einer Gegenmelodie dazu, der es, allein gesungen, gewiß niemand ansehen soll daß sie gesucht ist um mit der andern sich zu vereinen; die Violin durchwebt beide Melodien mit kleinen reizenden Zwischenspielen bis sie am Ende alle drei sich vereinen. Und das alles macht ein so leichtes frisches Ganze aus, wie der Bach und über ihm hängende Zweige und der liebliche Sänger auf den Zweigen: man fühlt lebendige Schöpfung, und athmet glücklicher. So findet das eintretende heitre Chor das Herz des Zuhörers und überschüttet es mit Wonne. Der erste liebe Gesang wird dann zweistimmig, verstärckte Begleitung tritt ein, die der stärckeren Strophe gebührte. Das Chor fällt von neuem ein und wird weiter ausgeführt, und füllt nun das ganze erschloßene Herz. Aechte Kunstökonomie und durchdachte, tiefgefühlte Zusammensetzung!

Die folgende Anrufung ist von ganz besonderer Wahrheit und Kraft im Ausdruk und der Plan meisterhaft durchgedacht. Recitativ und Gesang, einzelne Stimmen und mehrere und das ganze Chor sind so zweckmässig, so immer an ihrer rechten Stelle, daß man glaubt die Verse wären mit solchen Plan aus der Seele des Dichters hervorgegangen. Die lebhafte Bewegung und starck accentuirte Declamation, womit zwischen den klagenden Gesängen, die Gottlosen redend eingeführt werden, macht diese Stelle gewaltig heraustreten. Fein und edel gefühlt und gedacht ist es vom Komponisten daß er die folgenden Verwünschungsworte mehr klagend und stillschauerlich, als wüthend und eigentlich verwünschend gehalten. Die Wirckung des darauf folgenden Allabreve wird dadurch auch schön gehoben; der frohe Eifer, man möchte sagen die heilige Wuth, mit der das Volk ihr Recht Ihn zu singen und Ihn in seiner Klarheit zu sehen behauptet, ergreift den Zuhörer doppelt starck, und die edle Kunst lohnt hier gar schön dem edlen Künstler. Auch in dieser kleinen Fuge denn es ist mehr als ein blos immitirender Saz — zeigt H. S. weise Theaterökonomie. Es wäre ihm, der die Kunst mit all ihren Künsteleien in seiner Gewalt hat, leicht gewesen eine Menge der bekanten und mannigfaltigen harmonischen Künsteleien anzubrigen, die aber gewiß auf dem Theater keine Wirkung gethan hätten, und so begnügete er sich damit nicht weiter zu gehen, als mit voller Klarheit bestehen kann. Demohngeachtet sieht man nicht weniger den vollendeten Künstler darinnen; es versuche einer, der nicht auch im Stande ist eine vollständige Fuge zu schreiben, einen solchen Saz, und überall wird man ihm das Erzwungene und Ungerechte ansehen.

Im dritten Ackt läßt H. S. mehrere starke Stellen den Schauspieler redend declamiren, und begleitet sie nach Art der Melodramen mit Instrumentalmusick. Er erreicht dadurch neue und für die Folge stärkere Wirckung. Racine hat ihn durch seine Bemerkungen über sein eigen Werck darauf gebracht, wie H. S. in einem kurzen Vorbericht selbst sagt. Das starke schön gearbeitete Chor so darauf folgt, thut durch die Wahrheit, mit der so verschiedene Empfindungen und Vorstellungen so äusserst treffend ausgedruckt werden, ausserordentliche Wirkung. Ihm folgt ein Duett, daß ein wahres Muster für Characterduetten ist. Zwey ganz verschiedene Empfindungen werden da mit voller Wahrheit zugleich ausgedrückt: die Diskantstimme geht in langsamer Bewegung und in der weichen Tonart, die Tenorstimmen in lebhafter Bewegung und in der harten Tonart einher, und wo sie endlich zusammen kommen, behält die Oberstimme durch die Deklamation in der Tiefe und dem steten Modulieren nach der weichen Tonart, auch durch lange haltende Noten, wobey die Unterstimme lebhafte Passagen hat, ihren Character — wie schön und ungezwungen diese beidenso entgegen gesezten Charactere verwebt sind zu einem kunstmässigen Ganzen muß man hören und fühlen. Wem es die Töne nicht sagen, dem sagen es meine Worte gewiß nicht. Ich werde ohnehin schon zu umständlich für meinen Raum, und muß abbrechen so gerne ich noch manches über so manche hervorstehende Schönheit des vierten Akts sagte. Um nach dem fünften Akt das erste Anfangschor wiedernehmen zu können hat H. S. zum Schluße der Tragödie 2 Verse hinzugefügt die zum neuen Lobgesange auffordern. Das schöne Majestätische Chor thut da doppelte Wirkung. Berlin hat nun Hoffnung dieses Meisterwerk durch die Vermittelung der neuen Direction des deutschen Theaters auch auf seinem Nationaltheater zu sehen. Eigentlich hat H. S. diese Chöre für das französische Theater des Prinzen Heinrichs in Rheinsberg komponirt, und daran mag unser deutsches Publikum denken, wenn ihm hie und da manche Wendung der Melodie oder auch des Basses zu französisch vorkommen sollte, und mag sich auf diesem schönen Wege daran gewöhnen. Denn es ist ein wahrer Vorzug den viele alte französische Melodien haben, daß sie durch größere Verschiedenheit in den Schlüssen und in den melodischen Fortschrei-

tun-

tungen mit mehr Energie und hervorstechendem Character singen, als es mit der gehaltenen und betrillerten Secunde vor dem Schlußtone, über dem Dominantenackorde geschehen kan.

Es ist eine neue Verbindlichkeit die das deutsche Publikum dem Herrn Prof. Cramer hat, daß er zugleich den deutschen untergelegten Text bekant gemacht und ihn dem Clavierauszuge beygefügt, auch dabey die schöne Uebersetzung des ganzen Stücks hat abdrucken lassen. Unsre Theater werden dadurch in den Stand gesezt das Stük zu geben. Der Gebrauch dieser Musik schränkt sich auch nicht blos aufs Theater ein. Unsere hiesigen Liebhaber-Concerte haben sie bereits mit dem besten Erfolg aufgeführt und selbst in Geselschaft kan man bei einem guten Forte Piano das hie und da die Blasinstrumente ersezt, mit wenigen Singstimmen und zwey Violinen, Bratsche und Baß diese Musick mit gutem Erfolg ausüben. Es ist ein auszeichnendes Verdienst solcher klaren und natürlichausgedrückten Kompositionen, daß sie in der Ausübung viel verliehren können und doch noch viel Wirkung thun. Dahingegen [illegible]chte, gekünstelte und verworrene Arbeiten ganz besezt und mit äusserster Genauigkeit ausgeführt werden müssen, oder sie bleiben ganz ohne Wirkung.

Es ist bei der Art wie das deutsche Publikum die schöne Kunst behandelt, alles was der heisseste Kunsteifer nur wagen und thun kan, ein solches Werck, größtentheils aus Chören bestehend, in vollständiger Partitur, samt beigefügtem recht sorgfältig und vollständig gemachten Clavierauszuge herauszugeben. Ich hoffe indeß das Publikum wird Herrn Cramer für Reue sichern und ihn aufmuntern uns mehrere solcher Meisterwerke zu liefern, und sich auf diese Weise eifriger und sinniger für Schulzens Werke beweisen, als unsre deutschen Höfe es für seine Person gethan. — Er geht nach Coppenhagen als Capellmeister und das deutsche Vaterland, das ihn sich bilden und vervollkomnen sahe, verliert ihn in seiner schönen vollen Reife.

Clavier-Magazin für Kenner und Liebhaber herausgegeben von J. C. F. Rellstab I. II. Vierteljahr (einen Band ausmachend) Berlin in der Rellstabschen Musikhandlung 1787.

Diese interressante Samlung enthält an **Claviersachen:** eine **Sonate** mit der Flöte von **Angiolini**, eine **Sonate** für Harfe oder Forte Piano von **Friedrich Benda**, 2 **Menuetten** von **Ditters**, ein **Adantino** mit **Variazionen** von **Fasch**, ein **Allegretto** von **Gürlich**, ein **Divertimento** (bestehend aus einem Presto.) 2 **Menuetten** und ein **Andantino** mit **Variazionen** von **Hayd'n**, 4 **Charakterstücke** von **Rellstab**, eins von **Schulz** und eins von **Zelter**; und an **Singesachen** ein französisches Lied von **Angiolini**, ein deutsches Lied von **Bertuch**, eins von **Gürlich**, 2 von **Kannengiesser**, eins von **Naumann**, eins von **Pfüller**, 6 von **Rellstab**, eine komische Serenate unter dem Nahmen **Schlutezius Hilarius**, 9 deutsche Lieder und ein französisches Lied von **Schulz**, 3 deutsche Lieder von **Starzer** und 2 von **Zelter**.

Unter den Claviersachen zeichnen sich die **Variazionen** von **Fasch** ganz vorzüglich aus. Sie sind reich in Erfindung und Phantasie und Muster in der harmonischen Behandlung und in der ächten Claviermanier. Schon das Thema verdient durch seine Mannigfaltigkeit an Harmonie vom jungen Künstler beherzigt zu werden. Gemeinhin berühren die Variazionenthemate nur den Hauptton und die Quinte, und haben oft von Anfang bis zu Ende keine anderen Schlüsse als im Hauptton; ein Fehler der doppelt lästig wird, da die Modulation in jeder Variazion immer dieselbe bleibt. Man sehe aber hier wie ganz anders in beidem. Sie fordern eine sehr fertige Hand oder eigentlicher zu reden zwey sehr fertige Hände; und wer diese noch nicht hat kan seine Hände an keinen bessern Stücken üben. Sie sind auch einzeln zu haben.

Benda's, Rellstabs, und **Zelters** Stücke zeichnen sich durch Correktheit aus. In den Charakterstücken, als solche scheint mir viel Willkühr und Caprice zu herrschen. Wenn man sich begnügt den **herrschenden Charakter** eines Stücks anzugeben, so kan man jedem musikalischen Stück das nicht ganz wiedersinnig zusammengesezt ist irgend eine Benennung geben. Bey der grossen Unbestimtheit des musikalischen Ausdrucks, so bald er über Leid und Freude hinausgeht, kan man auch wohl oft demselben Stück eine ganz andere Benennung geben. Will man sichs aber gar erlauben in Einem Stück **Stolz, Zärtlichkeit und aufbrausende Hitze**, und in einem andern **Leichtsinn und Hang zur Schwermuth** zusammen zu finden, oder zu bringen, ja dann sind

gar

gar alle möglichen auch die wiedersinnigsten Zusammensetzungen wahre Charakterstücke. Unter diesen Charakterstücken scheinen mir nur **Schulzens naiver Scherz** und **Rellstabs edle Zärtlichkeit** innere Wahrheit zu haben. Und doch muß ich mir aus **Schulzens** Stück die Stelle im C mol in der zweiten Hälfte wegdenken, wenn das Ganze durchaus wirklich naiven Scherz ausdrücken soll: ich kan mir dieses Klagende hier nicht anders erklären als wie kleine kokette Grimasse (die die französischen jungen schönen Tänzerinnen so allerliebst auszudrücken wißen) das ist aber, wenigstens für uns Deutsche, nicht mehr **naiver Scherz**. Und aus Rellstabs **Edler Zärtlichkeit** müssen für mich zu ganzer Wahrheit die beiden ersten Takte des zweiten Theils wegbleiben, die eben so gut im **Eigensinn** stehen können, als die vier lezten Takte in der ersten Hälfte des **Eigensinns**, die mir eigentlich nur allein den Eigensinn wahr auszudrücken scheinen. Willkührliche Halte thun es nicht, und sind überall anzubringen; geschwinde gleichlaufende Töne auch nicht: Streit zwischen beiden Händen auch nicht u. s. w. Die Modulation, mit der in der edlen Zärtlichkeit vom Ende des ersten Theils wieder zum Anfang übergegangen wird könte auch wohl im **Leichtsinn** Platz finden. Und wenn ich mir das nun so vollendet als **edle Zärtlichkeit** spiele, und spiele es in verschiedener Stimmung, mit verschiedenem Vortrage, geschiehts doch wohl, daß es mir ein Anderer für **schmeichelndes Bitten** oder für **großmüthiges Verzeihen** oder wohl gar für **wollüstiges Behagen** nimt.

Leichtsinn und **Hang zur Schwermuth** kan wohl in Einer Person zusammen seyn, aber wohl nie bey dieser Person in Einem Moment, oder so schnell mit einander abwechselnd, daß es der Gegenstand einer momentanen Kunstbearbeitung seyn könte. Die Zusammensetzung kan also wohl moralische Wahrheit haben, aestetische hat sie gewiß nicht: oder sie müßte dahin abzwecken — einen dritten Charakter als z. B. **Wanwitz** auszudrücken — und so ists hier wirklich, es ist die Ophelia im Hamlet, wie sie in Einem Athem Lieder singt und dabey hüpft und wieder Todesbetrachtungen anstellt. —

Rellstabs Charakterstück **J. L.** überschrieben, und im Register **Stolz Zärtlichkeit und aufbrausende Hitze** benannt, ist ein sehr braves wohlgearbeitetes Clavierstück, das auch einen ächten Clavierspieler andeutet, aber Charakterstück ist es nicht mehr, als jeder andere Satz einer guten Sonate, der nothwendig auch irgend eine oder einige Empfindungen und Eigenschaften mehr oder weniger ausdrücken muß. So ist auch **Zelters** Clavierstück S. 5. sehr gut gearbeitet und selbstgedacht — warum es aber la Malade heißt weiß ich nicht. Soll ich mir dabey alle Zustände der Kranken denken, wie sie stöhnt und klagt, und dann wieder Trost schöpft, und dann sich auch wohl wieder vergißt und davonläuft und sich dann wieder ärgert, daß man sie für eine eingebildete Kranke halte? das alles kan man in dem Stück finden, wenn man durchaus alles auf eine Kranke beziehen will. Ich laße aber die Krancke ungestört, und geniesse von ihr ungestört dieses brave Clavierstück als solches.

Die **Haydenschen** Claviersachen in dieser Sammlung sind entweder nicht von unserm ächten Einzigen, oder sind wenigstens nicht von ihm selbst fürs Clavier gesezt. Das lezte gilt auch wohl von **Ditters Menuetten**.

Unter den Singesachen erfreuen **Schulzens** Lieder vor allen das Herz: und unter diesen vorzüglich: **Selma** S. 4. — herrlich deklamirt! — **der arme Kukuk** S. 11. und **Frühlingslied eines gnädigen Frauleins** S. 91. beide ächt komisch, und ganz vorzüglich das ganz durchcomponirte Gedicht S. 72. Um ganz wahr deklamiren und nach Gefallen der melodischen Ruhe pflegen zu können, hat H. S. das Joch des Tackts und des Rythmus abgeworfen, und das ganze Stück ohne Tacktabtheilung und ängstliche Berechnung der zweyer dreyer und vierer aus voller Seele gesungen. Es ist von grosser Wahrheit und Kraft: und so sich einer an der Takt und Rythmusfreiheit stößt, dem sey es gesagt, daß nach dieser Melodie weder marschirt noch getanzt werden soll, auch soll sie von keiner Gemeine abgesungen und von keinem Orchester begleitet werden. Es sey also dem Glücklichen, der hier einsam in Thälern wandelt vergönnt der Vorzeit Bilder zu geniessen, wie sie die fesselfreye Phantasie ihm bringt, und die heisse Fülle seines Herzens in freye Lüfte frey auszuhauchen. — Doch ich werde zu umständlich und kan also von den übrigen Liedern von denen sich viel Gutes sagen ließe, nur überhaupt versichern, daß kein schlechtes Lied darunter ist, bis auf den Spaß des Hrn. **Schlutetius Hilarius**, der nicht kunstmässiges zu spassen versteht. Ueber solche Dinge wie der Baß am Schluß versteht der Künstler keinen Spaß; eben so kunstmäßig und noch ein gut Theil poßierlicher in Herrn S. H. Manier wäre der Spaß wenn statt des Basses drunter stände hier legt man sich mit dem lincken Ellbogen ins Clavier. So wie bey jedem auch noch so tollem Witz des Dichters doch eine gewiße Wahrheit, selbst bey dem muthwilligsten Verstoß gegen die Wahrheit, zum Grunde liegen muß, wenn es nicht aufhören soll Poesie zu seyn; so auch in der Kunst. Man kan vorsetzlich gegen die Regel und gegen das Ohr verstoßen, aber beim Verstoß selbst muß Ohr und Regel zum Grunde liegen und zur Richtschnur dienen.

Noch muß ich anmerken, daß diese Sammlung auch in Herrn Rellstabs eigner Notendruckerey sehr gut und sauber gedruckt ist, und auch einen sorgfältigen Corrector gehabt hat. H. R. macht sich durch die gute Auswahl der Stücke und durch die baldige Fortsetzung dieser interressanten Samlung auch als Herausgeber das musikalische Publikum gewiß verbindlich.

Musikalische Anekdoten von Friedrich dem Grossen.

Als Friedrich der Grosse aus dem siebenjährigen Kriege nach Berlin zurück kam und sich anfänglich in Charlottenburg aufhielt, befahl er, die K. Capelle sollte in der Charlottenburger Schloß-Capelle das Graunsche Te Deum aufführen. Man berichtete: die Orgel sey von den Russen sehr beschädigt worden und es gehörten einige Wochen dazu sie auszubessern. Der König sagte aber es könne so lange nicht ausgesetzt bleiben und man sollte das Te Deum ohne Orgel aufführen. Jederman vermuthete ein grosses Danckfest veranstaltet zu sehen, es ward aber nichts weiter anbefohlen. Die Capelle versammelte sich an dem bestimten Tage und erwartete nun das Königliche Haus und den ganzen Hof zu der bestimten Stunde ankommen zu sehen. Der König kom allein, und blieb allein; sezte sich der Musik gegenüber in eine Ecke, winckte daß man anfangen sollte, und bey den stärckſten und rührendsten Stellen sah man ihn oft mit dem Schnupftuche vor den Augen. Da die Musik zu Ende war, verneigte er sich zu den Musikern als danckte er ihnen und ging still und allein wieder nach seiner Kammer.

Eben derselbe grosse gefühlvolle Mann, dichtete während dem letzten Feldzuge des siebenjährigen Krieges, eine Cantate auf den Tod seines Freundes Jordan; schickte sie nach Berlin, daß der damalige italiänische Hofdichter sie ins italiänische übersetzen und Graun sie in Musik setzen sollte. Bald nach seiner Rückkunft aus diesem ihn verewigenden Kriege, ließ er die Cantate in seiner Kammer aufführen. Da die Cantate zu Ende war, ging er, ohne weiter musiciren zu lassen, stillschweigend und mit nassen Augen davon.

Der König war gewohnt vier bis fünfmahl täglich die Flöte zu blasen. Gleich nach dem Aufstehen war es das Erste, daß er nach der Flöte griff; Nach dem Vortrage der Cabinetsräthe, übte er wieder die Flöte; gleich nach Tafel wieder, und gegen Abend pflegte er die sechs Concerte, oder in den lezten 10 — 15 Jahren die 3 — 4 Concerte die er den Abend mit seinen Cammermusikern blasen wollte, vorher zu üben, so daß diese oft lange im Vorzimmer warteten, und ihn die schweren Stellen aus den Concerten, die sie ihm ackompagniren sollten, in seiner Kammer üben hörten. Die Morgenübungen bestanden gemeinhin in Abblasung einer langen Tabelle von Quanz, die aus mannichfaltigen Versetzungen der Tonleiter bestand. So bließ er erst die natürliche Tonleiter d e fis g a h cis d u. s. w. denn d fis, e g, fis a, g h, a cis h d, cis e, d u. s. w. denn d e fis, e fis g, fis g a u. s. w. denn d e fis d, e fis g e, fis g a fis u. s. w. durch alle Octaven, und dann wieder von oben hinunter, und eben so wieder mit den halben Tönen, und so täglich dasselbe. Merkwürdig ist diese Beharrlichkeit bei einer so trocknen Uebung, und wohl noch merkwürdiger war es, daß der König bey all diesen Uebungen und bei seinem lebhaften Charakter so wenig Fertigkeit in Schwierigkeiten, und selbst so wenig Feuer im Vortrage des Allegro's hatte. Und es war vielleicht ein sehr merkwürdiger Charakterzug, daß er das Adagio mit so vieler inniger Empfindung und mit einer so edlen rührenden Symplicität und Wahrheit vortrug, daß man es selten ohne Thränen hörte. Mir ist das Bravissimo beim Adagio oft auf den Lippen erstorben, und oft durchdrang der Gedanke mein Innerstes: wie ist es möglich, daß dieser gefühlvolle Mann oft nach Grundsätzen so hart erscheinen und handeln kan, daß die Welt ihn für einen harten gefühllosen Mann halten muß! und ist nicht vielleicht diese Unterdrückung und Ueberwindung seines eignen Gefühls um sicherer und fester den Weg zu wandeln, den tiefdurchdachter Plan und reiferwogene Grundsätze ihm vorzeichneten, sein größtes Verdienst, und die Unbekümmerniß um verkehrte Urtheile der Welt von seinem eigentlichen Charakter, seine königlichste Eigenschaft!

Da ich im Jahr 1775. zu meiner izigen Stelle berufen wurde, und meine ersten Compositionen in Potsdam unter den Augen des Königs ausarbeiten mußte, und gewöhnlich nach Tafel zum Könige bestellt wurde, wo ich ihn schon die Flöte blasen fand, und wo er sich oft bis zur Stunde seines Concerts mit mir über Musik und Composition überhaupt, und auch über die Arbeit die ich ihm brachte unterhielt, gab mir der König mündlich die Erlaubniß seinem Cammerconcert, das ohne alle Zuhörer gehalten wurde, als Zuhörer mit beiwohnen zu dürfen. Da der König im zweiten Winter nach Berlin kam und hier während der Carnevalzeit seine gewöhnlichen Cammerconcerte hielt, sagte man mir, ich dürfe die mündliche Erlaubniß, die er mir in Potsdam und für Potsdam gegeben hier nicht benutzen, ohne besonders darum anzufragen. Nach der gewöhnlichen Art, mit der man selbst wenn er in Berlin war alles schriftlich verhandelte, schrieb ich also an den König und bat um die gnädige Erlaubniß auch in Berlin seinem Cammerconcerte beywohnen und ihn hören zu dürfen, und erhielt darauf folgende Antwort.

"Sr. Königl. Maj. von Preussen Unser allergnädigster Herr ertheilen Dero Capell-Meister Reichardt auf dessen "Anfrage vom 11ten dieses hierdurch in Antwort: daß er zum Cammer-Conzert, welches er ja so thun können, sich ein-"finden und dabey zugegen seyn könne. Berlin den 12ten Januarii 1777."

Friedrich.

In dem letzten bairischen Kriege hatte der König seit dem Ausmarsch aus Berlin, und während dem Sommerfeldzuge die Flöte wenig geblasen, ohnerachtet er Einen zur Baßbegleitung in den Solo's mit nach Schlesien nahm; Er verlor im Sommer auch einen seiner vordern Zähne, und die Gichtgeschwulst in den Händen ward merklich stärker. So bald er im Winterquartier war, wollte er indeß wieder zu blasen versuchen, fand aber das es nicht ging; und als er das Frühjahr drauf wieder nach Potsdam kam, ließ er all seine Flöten und Musikalien einpacken, und sagte einst mit gerührtem Tone zu dem alten Concertmeister Franz Benda; "mein lieber Benda, ich habe meinen besten Freund verloren."

Der König komponirte auch, und das auf eine eigene Königliche Art. Er schrieb die Oberstimme in Noten auf und bezeichnete dabey mit Worten, was der Baß oder die übrigen begleitenden Stimmen haben sollten. Hier geht der Baß in Achteln, hier die Violine allein, hier alles unisono u. d. gl. diese musikalische Chiffersprache übersetzte dann gemeiniglich Hr. Agricola in Noten.

Ich werde in der Fortsetzung dieser Anekdoten, zu der mir, wie zu manchen andern interreßanten Artickeln hier der Raum fehlet, eine Probe solcher Komposition, nach dem Original abdrucken laßen.

J. F. Reichardt's Musikalisches Kunstmagazin.

VI. Stück.

Auf den Tod des Ritter Gluck's.

Des Schöpfers des höchsten lyrischen Schauspiels.

Der Schöpfer so schöner Schöpfung! auch er liegt im öden Grab'!
Der für die Schönste der Zauberkünste sich schwang auf die Höhe,
Die vor ihm Keiner erstiegen; der ihr zeichnet* die Bahn,
Die sicher führt durch Labyrinthe hindurch zum Ziele,
Die nur des kühnen Meisters Aug' von solcher Höhe
Mit freyem festen Blick durchschauet und festet auf immer —
Ach er mußte hinunter ins öde Grab, eh' Einer
Von uns ihn erreichte auf seinem Wege, der so viel leichter
Befolgt, als durchgebrochen wird! — Nun unser Dank
Und mehrerer Nationen Dank bleibt Dir gewiß,
So lang der Zauber unsrer schönen Kunst bestehet.

O daß nun auch ein deutscher Mann sich für der Künste
Edelste und Größte zu jener Himmelshöhe,
Von welcher die Erdenlabyrinthe alle und aller
Zauberkünste Bahnen nicht mehr gesehen werden,
Auf Händels Hallelujahschwingen kühn aufschwänge,
Und so der heiligen Kunst die ganze Vollendung gäbe,
Der Händel schon mit Riesenschritt entgegen ging!
Den segnen dann noch tausend seelige Menschengeschlechter,
Wenn aller Künste Zauber lange nicht mehr besteht,
Den segnet dann auch droben der Geist des von uns Geschiedenen
In jenen Welten des höheren Strebens und der Vollendung.

J. F. Reichardt.

Merkwürdige Stücke großer Meister
aus verschiedenen Zeiten und Völkern.

Gluck.

Un poco Andante.

Violino 1. e 2.

Fagotto. Basso.

Admet.

Mi-se-ro e che fa - - ro! e co - me e

co - me e con qual cor i fi-g'i ab - brac - ce -

Seque.

rò cho in tan-to suo ri gor mi ser-ba in vi-ta an - cor la

bar - ba-ra pie - tà del Ciel ti - - ran - - no! Mi-se-ro e con qual

f *ff* *p*

cor co - - li con - so - le - - rò, che

mai ri - spon - de - rò che mai ri - spon - de

Segue.

rò quan - do bag-na-ti in la-gri-me la ma - dre al ge - ni-

mf

tor rammen - - te - ran - no La ma - dre, ah che do -

f

lor! mi chie de ran - - - - - no.

Segue.

E co - me!

p

mi - se-ro e con qual cor i fi - gli ab - brac - ce -

pf
rò io li con - so - le - rò che
mai ri - spon - de - rò, Quan . do bag - na - ti in
la - gri - me la ma - dre, Ah, che do - lor! mi chie — de -
ran - - - - no, Quan - do bag - na - ti in

la-gri-me la ma-dre al - ge - ni - tor, ram - men - te -

ran - no! la ma - dre la ma - dre

mi chie — de - ran - - - - - - no.

Sachin

Largo.

é fa vie cru-el tu fais qu'Ar-mi-de t'au-

f *p*

pf *p*

roit t'au-roit fa-cri-fi-é fa vi e fa vi-e

f *p*

N i c o l a F a g o.

Andante.

Per-chè a-marmi e poi tra-dir-mi, dim-mi bar-ba-ra, dim-mi per-

chè? perche a-mar-mi e poi tra-dir-mi, dim-mi bar-ba-ra per-chè, per-chè a

Hendel.

Largo.

e - mo - ran' quest' in - no - cen - ti. Il ti-
in - no - cence will soon be blee - ding. If y

ran - no poi vi - vra il Tiran - no poi vi-vra e mo-ran' e mo - ran'
Tyrant still sur-vive if y Tyrant still survive in-nocence in - no- cence

quest' in - no - cen - ti.
will soon be blee - - ding.

Buononcini.

Affettuoso.

Par - to, par - to a - ma - bi - le

ben mi - o ma ri - cor - da - ti ri - cor da - ti di

me. Par - to a - ma - bi - le a - ma - bi - le ben mi -

o, a - ma - bi - le ama - bi - le ben mi - o, ma, ma - - - ri - cor - da - ti ri -

cor - da-ti di me, par - to, ma - - ri - cor - da-ti ri-cor - da - ti di me.

Alleſſandro Scarlatti.

Andante.

Non ſò non ſò chi è più fe - li ce

non ſò non ſò chi è più fe - li - ce qual Nu - me che t'am - mi - ra ò

chi - per te - ſos pi - ra e può mer-cè ſpe - rar e può mercè ſpe-

rar. Non ſò chi è più fe - li - ce chi è più fe -

li - ce quel Nu - me che t'am - mi ra ò chi per te ſò - ſpi - ra per te - ſò -

spi - ra e può e può mercè sperar e chi per te so - spi - ra sos -

6 6 6 6 6 4 3 6 6 6

spi - ra so - spi - ra e può e può mercè spe - rar - - mercè spe - ras.

6 6 6 6 6 4 3 6 6 6 4 3

Nicola Porpora.

Coro. Andante.

2 Soprani

Per pla - car d'un Dio lo sdeg - no sof - fra mor sof - fra mor -

Alto e Tenore.

Per pla - car d'un Dio lo sdeg - no sof - fra mor sof - fra mor -

Cembalo.

re un Dio fatt' Uo - mo per pla - car d'un Di - o lo

re un Dio fatt' Uo - mo sof - fra mor - - - -

sdeg - no sof - fra mor

sof - fra mor - te un Dio fatt' Uo - mo.

sof - fra mor - te un Dio fatt' Uo - mo,

e la pe - na d'as - pro Leg - no prez - zo sia d'in

e la pe - na d'as - pro Leg - no prez - zo

tr

p

prez - zo sia d'in - fau - sto po - mo.

faus fau - sto Po - mo prez - zo sia — — a d'im D. C.

fia d'in - fau - sto Po - mo prez - zo sia d'in - fau - sto Po - mo, D. C.

Einige

Einige Anmerkungen zu den merkwürdigen Stücken ꝛc. im fünften Stück dieses Magazins.

Die meisten meiner Leser haben gewiß schon errathen was ich im vorigen Stücke mit der Folge der Kirchenstücke von Palestina, Marcello und Bach und mit den Gegenstücken von Prati und Bertoni sagen wollte. Ich suchte dadurch meinen Lesern eine sinnliche Vorstellung von dem wahren Gange der Kirchenmusik und von dem Verfall derselben in neuern Zeiten zu geben.

Giovanni Pietro Aloisio Palestina,*) der bis zu Ende des sechzehnten Jahrhunderts lebte, war der größte uns bekannt gewordene Komponist in dem erhabnen feierlichen Kirchenstil, dessen Hauptcharacter in der nachdrücklichen und oft kühnen Folge von größtentheils konsonirenden Accorden besteht, deren ganz bestimmter Eindruck weder durch melodische Verzierungen noch durch rythmische Mannigfaltigkeit modificirt oder geschwächt wurde. Die Italiener verdanken es ihm noch daß er durch seine große edle Kunst und allezeit strenge Ernsthaftigkeit in seinen Arbeiten, die Musik in der Kirche erhalten hat, welche sich damals schon oft so unnütz machte, daß sie selbst den Päbsten anstößig wurde, und in Gefahr war, gänzlich aus der Kirche vertrieben zu werden. **) Diese Art von vier- fünf- acht- auch sechzehnstimmiger Singemusik ohne alle Instrumentalbegleitung, die in Italien von ihrer gewöhnlichen Anwendung in der päbstlichen Capelle alla capella genannt wird, wurde lange nach ihm, und wird auch noch bisweilen, alla Palestina genannt. Ich habe ein kleines Stück aus einer seiner Messen, von denen ich einen großen Schatz besitze, gewählt, das durch die kühne Fortschreitung der Accorde von gewaltiger Wirkung ist. Wenn man es sich denkt, daß diese Folge von Accorden, von funfzig und mehreren schönen und reinen Stimmen vollkommen rein intonirt, und mit Anstand und Gewicht gehalten wurde, so zweifelt man an keiner noch so wunderbaren Wirkung der Tonkunst mehr. Man versuche nur sie von vier nur einigermaaßen rein intonirenden Stimmen — denn vier völlig rein intonirende Stimmen, möchten itzt von Nova zembla bis Calabrien hin, schwer zu finden seyn — nur Stimmen, die im Stande sind die langen Noten mit Dauer, wenn gleich nicht mit Nachdruck, auszuhalten, und man wird schon dadurch auf eine weit innigere tiefere Weise gerührt werden, als es je durch die angenehmste neumodische Musik geschieht. Itzt kömmt freylich das Befremdende einer solchen ungewöhnlichen Folge von vollkommenen Dreyklängen, und besonders von mehreren aufeinanderfolgenden Accorden in der weichen Tonart, als die im vierten Tackte von Amoll, gmoll und dmoll hinzu; allein es liegt in dem innern Wesen dieser Accordenfolge, wenn sie übrigens dem Ohr auch noch so geläufig würde, doch wahre Erhabenheit. Die übergangenen Zwischenaccorde, die wir immer so geflissentlich hören lassen, und als nothwendige kleine Brücken für uns und unser kritisches Gefolge, von einem Arme des Stroms zum andern so sorgfältig hinpflanzen, die geben hier jedem Schritte eine Riesengröße, und lassen die Seele nur dunkel den Weg ahnden, den die Harmonie genommen. Auch überfällt jeder einzelne Accord den Zuhörer mit seiner ganzen Kraft, und trift ihn doppelt stark, da er ihn unvorbereitet trift. Bey uns ist fast jeder consonirende Accord nur die Auflösung des auch schon vorher vorbereiteten dißonirenden Accords, und so genießen wir fast immer nur die angenehme Befriedigung der behutsam gespannten Erwartung also im eigentlichsten Verstande nur Vergnügen; fast nie das hohe Gefühl der unvorgeahndeten Erhebung über uns selbst, das doch wohl eigentlicher Zweck jeder religiösen Zusammenkunft ist. Wo unsre gewöhnlichen Choräle mit ächter Kirchenharmonie begleitet, gesungen werden — wie z. B. in Grauns Tod Jesu***) — da allein empfinden wir noch etwas von jener

Würde,

*) Auch Palestrina, Palestrino und Pränestinus genannt; von seiner Geburtsstadt Palästrina oder lateinisch Präneste.

**) Augustinus Pisa spricht davon mit großem Eifer und mit gränzenloser Verehrung für Palestrina.

***) Nicht blos in der harmonischen Begleitung der Choräle hat sich dieser edle Meister der kühnen Folge von Dreyklängen bedient. In der Arie: Singt dem göttlichen Propheten tritt er aus fdur gerade ins esdur und dann wieder geradezu ins fdur, und greift so unmittelbar ins Herz, und schwingt es mit sich in die Höhe. Freylich spürt man davon nichts, wenn die Arie unanständig gejagt wird, wie es leider die meiste Zeit geschieht, um den Sänger mit den Paßagen, die gar nicht zum glänzen geschrieben sind, die er aber oft langsam nicht singen kann, glänzen zu machen. Und dieses geschieht leider bey den meisten öffentlichen Aufführungen mit allen Arien dieser herrlichen Paßionsmusik. Das könnte man eine neue Geißelung Christi und seines treuen Sängers nennen.

Würde, und das macht uns auch noch immer die Kirchenmelodien so verehrungswerth, und preßt noch oft dem wärmsten Verehrer neuerer großer Componisten den Ausruf heraus: Das bleibt doch immer die wahrhafteste Kirchenmusik.

Wie es in jeder Kunst, mit jedem großen edel simpeln Stil geht, zu dem sich einige große Meister durch alle Wege und Irrwege der Kunst heranarbeiten, und endlich durch jedes ächte tiefe Studium des Menschen und der Kunst, ihren geschärften und veredelten Kunstsinn festen auf immer — die Nachahmer sehen nur die äußern einfachen Umrisse daran, begreifen nicht wie das von Innen heraus so groß geworden, und welche innre Kraft dazu gehört, dem einfachen Umriß diese Wirkung zu geben, sie suchen blos nachzuahmen, was sie mit neuen unerfahrnen Augen daran sehen; und wenn der Umriß auf diese Weise nicht so rein werden will, so bekleiden sie die verfehlten Stellen — wie man die Flecken des schlechteren Porcellains mit Blumen und Insecten bemahlt — und will das noch nicht wirken, so werden ganz heterogene auffallende Dinge hinzugefügt, um den unverständigen Dilettanten wo nicht zu ergötzen, doch in Erstaunen zu setzen — wie mancher wohl seine Freude daran hat, wenn Kinder, die zum erstenmal Gefrorenes essen, sich den Mund zu verbrennen glauben. — Beym Publicum, das nicht ächte Kunstbildung hat — und wo ist das Publikum? wo war es? — Kann man drauf wetten, daß dieser mit seinem eitlen Kunstwerk eben so viel Wirkung, wo nicht mehr hervorbringen wird, und da das Publicum jede erwünschte Belohnung eines solchen Künstlers in Händen hat — jener arbeitete für sich und seine Göttin! — so ist es natürlich, daß dieser eben so viele, ja wohl weit mehrere Nachahmer findet. Diese sehen vielleicht gar nicht mehr auf den Umriß, der noch etwas vom großen Geiste des großen Originals an sich trägt, sie halten sich nur an die Blumen, Insecten und verzerrten Gesichter der Dilettanten, und suchen schönere, hellere, buntere Blumen, und mannigfaltigere und sonderbarere Insecten, auch wohl neuerfundene Erd- und Meerwunder hinzupflanzen. In einer solchen Ueberschwemmung von solchen Arbeitern erheben sich denn wieder einige wahre Künstler, und erstreben sich eine eigene Manier, die wenigstens die edelste sey, die das gegenwärtige Publikum tragen und geniessen kann. Denn daß dieses mit der Kunst, und die Kunst wieder mit ihm immer Schritt zusammenhalten, ist eine alte Erfahrung.

Marcello ist einer von den braven Componisten aus der Zeit, da man auch für die Kirche in angenehme Melodien, und Mannigfaltigkeit in Bewegung und Rythmen vorzüglichen Werth zu setzen anfing. Er lebte zu Anfange dieses Jahrhunderts, und componirte den größten Theil der Psalmen,*) die in acht Theilen in Folio zu Venedig gedruckt herausgekommen sind. Diese beyden kleinen Duette sind daraus, und werden gewiß durch ihren sehr angenehmen, fließenden, auch ausdrückenden Gesang gefallen. Auch ist die Harmonie eben nicht dabey vernachlässigt, wenn sie gleich nicht die ganze Correcktheit hat, die wir Deutsche uns angewöhnt, von dergleichen Sachen zu fordern. Man findet hier auch schon einen begleitenden Baß, der seinen eignen Gang geht, und ausser der Orgel auch von Violoncellen und Contrebässen gespielt wurde. Da man die Baßinstrumente einmal zur Begleitung in der Kirche aufgenommen hatte, war es wohl natürlich, daß bald mehrere und zuletzt alle üblichen Instrumente dazu angewandt wurden, und daß bey vielen Componisten auch bald die Instrumentalbegleitung die Hauptsache wurde. Es entstand würklich bald eine sehr widersinnige Manier von Instrumentalbegleitung, die sich lange erhalten hat und zum Theil noch erhält. Man wählte zur Begleitung eines Chors, auch wohl einer Arie irgend eine Instrumentalfigur — bald verschiedene Harpeggios, bald Läufe u. d. gl. — denen die Melodie dann immer den Weg bahnen mußte; hierdurch also schon in ihrem eignen natürlichen Gange gehemmt wurde. Dann aber wurde ihr diese Artigkeit, mit der sie sich bequemt hatte, noch gar übel gelohnt: Die Begleitung ward und blieb die hervorragendste Parthie, und verdunkelte die Melodie dergestalt, daß man ihrer kaum gewahr wurde. Es giebt freylich Fälle, wo auch diese Art von Instrumentalbegleitung wie alles was da ist, zweckmäßig angewandt werden kann; und Meister haben das gethan und thun es mit Vorsicht noch. Damals aber schrieb man ganze Messen in dieser Manier, und in der Mitte dieses Jahrhunderts ward, besonders bey uns, fast nichts für wahre Kirchenmusik gehalten, was nicht so geschrieben war. — Doch ich werde für meinen Raume zu weitläuftig.

Von

*) Im Jahre 1786 wurde ich von Italien aus aufgefordert, die übrigen Psalmen die er nicht komponirt hat in dieser Manier zu bearbeiten, um das Werk dadurch vollständig heraus geben zu können. Ich kann mich aber noch nicht überzeugen, daß eine solche Nachahmung wahren Werth für die Kunst haben kann.

Von allen neuen Componisten hat wohl keiner so zusammengedrängt alle jene Mittel so groß und meisterhaft gebraucht als unser Bach, in seinem Heilig. Deßhalb wählte ich dieses für mein Kunstmagazin, obgleich hundert Werke von Leo, Porpora, Fago, Hasse, Händel und Graun, mir ihre Schätze öfneten. Hier ist die kühnste reichhaltigste Harmonie mit edlem einfachen ächten Kirchengesange, und mit starker würdiger Instrumentalbegleitung verbunden. Jene kuhne Folge von konsenirenden Akorden, die uns im Palestina so mächtig durchdrang, hat H. B. hier nur bey den Uebergängen von den Gesängen der Engel, zu den Gesängen der Völker angewandt, vielleicht um dadurch die weite Entfernung jener von diesen zu mahlen. So schließt das Chor der Engel erst in cis dur und das Chor der Völker beginnt in d dur und schliesst darinnen, worauf das Chor der Engel in h dur anhebt, und in fis dur schließt. Die Volker beginnen wieder in g dur u. s. w. Die Melodie ist äusserst einfach; fast durchaus schreitet sie in großen und kleinen Sekunden hin, nur einmal steigt das Chor der Engel in seinem Gesange, um eine Quarte und fällt um eine Terze. Die Begleitung ist mit grossem Urtheil bearbeitet. Das Chor der Engel, das feyerlich leise in den Lüften schwebt, hat bloß die Begleitung von Saiteninstrumente, die nur den edel einfachen Gesang und die schöngeführte Harmonie unterstützen, und sich keines eignen Ganges anmassen. Zu dem Chor der Völker kommen Hoboen, Fagotten und Trompeten hinzu, und die Begleitung maßt sich eines eignen kecken Ganges an, und tritt mit aller Stärke einher. Auch hat H. B. in dem leisen Chor der Engel das sehr effecktuirende Crescendo mit vieler Feinheit angebracht; auf besonders eindringenden Akorden wachsen die Stimmen an, und verlieren sich wieder in leisem Hauch. Wie die Lüfte wohl von entferntem Glockengeläute den Schall leiser, und dann wieder stärker uns zuzuwehen pflegen, oder wie der Hauch der Lüfte die Saiten einer Eols-Harfe leise anhaucht, und dann wieder mächtig durchwühlt. Es wäre ein sehr weitläuftiger und reichhaltiger Commentar über diese 37 Tackte zu schreiben, zu dem es mir hier auch gar nicht an Lust aber wohl an Raum fehlt, das ist auch die Ursache warum ich die Fuge nicht habe mit abdrucken lassen können, die an Klarheit und sicherer Wirkung, sich vor allen übrigen Fugen dieses großen Meisters so vortheilhaft auszeichnet. Auch hoffe ich, es wird so leicht kein Künstler oder Kunstkenner jene 37 Tackte ansehen, ohne sich die ganze gedruckte Partitur dieses unsterblichen Werkes anzuschaffen, die um sehr billigen Preiß zu haben ist.

Und nun folgt auf dieses deutsche Meisterwerk, daß den Schöpfer und die Menschheit ehrt, ein italienisches Rondo aus einem Oratorium, wie es deren itzt, um zu gefallen, durchaus in jedem Oratorium mehrere geben muß — und obgleich dieses von einem der beliebtesten und geschicktesten neuern Componisten ist, und wirklich eins der ernsthaftesten und edelsten ist, so ich in irgend einer italiänischen Kirchenmusik hörte, so wird man doch leicht gewahr werden, daß es an Melodie, Harmonie, Rythmus und Begleitung der allerähnlichste Zwillings-Bruder des drauf folgenden Bertonischen Rondo's aus einer Opera Buffa ist, der je auf diese Welt gekommen. Und betrachtet man Bertonis Rondo genau, so wird man wieder finden, daß es alle Eigenschaften eines ächt komischen allerliebsten kleinen Theaterrondo's hat. Ja man wird finden daß Bertonis Rondo noch etwas beßer geschrieben ist, und in seinem Charackter und in der Begleitung mehr Einheit hat. Das allerkomischste aber ist, daß der allercharackteristisch komischste Theil des Bertonischen Operettenrondo's, der Schluß nemlich, Note für Note der Schluß des Pratischen Kirchenrondo's ist. g c d h a d g im Gesange und dazu wieder Note für Note denselben Baß c d g. Wenn nun aber meine g[illegible]nte Leser und Leserinnen sich diese beyden lustigen Rondo's bisher haben unbefangen gefallen lassen, so bitt' ich daß sie nur vergessen, daß Prati seines aus einem Oratorium ist — der Dichter hat es ihnen dazu leicht genug gemacht — und geniessen ferner ihre Freude an diesen leichtgeflügelten Sängern, die ich anders nicht gewußt hätte ihnen vor Ohren zu bringen. Es bleibe den Ernsthaften der ernste Zweck, und den Lustigen die lustige Ausführung. Wär es möglich mein ganzes Werk so auszuführen, ich bin gewiß es würde freudiger gefördert auf seinem Wege.

In diesem sechsten Stücke habe ich meinen Lesern eine äusserst interessante Folge von Meisterwerken anderer Art vorgelegt. Da ichs nützlich und angenehm glaube dem Kunstfreunde solche Stücke zuerst ganz ungestört nach seiner Art geniessen zu lassen, so will ich erst im folgenden Stücke, die mancherley Rücksichten die ich bey der Auswahl und Zusammenstellung dieser Stücke habe, auseinandersetzen.

Aus der Oper Andromeda von Joh. Fried. Reichardt.

Largo.

Diskant
Alt
Tenor
u.
Baß.

pp

(Posaunen, Clarinetten, Flöten, 4 Waldhörner und Fagotten.)

Còro di Popolo.

p cr. f dim. p pp

Al - ma gran - de il tuo do - lo - re col - la mor - te fi - ni - rà, — ma il do-

p cr. f dim. p pp

cr. cr. f

lor vi - vrà più for - te de' tuoi po - po - li nel cor. Ma il do - lor vi-

cr. f dim. cr.

Largetto. Andromeda.

pp

vrà più for - te de' tuoi po - po - li nel cor. (Saiteninstrumente.) Som - mi

f

De - i! s'io va - do a mor - te deh! si cal - ma il vo - stro sdeg - no

deh! do - na - te pa - ce al reg - no al - la ma - dre e al

(Waldhorn und Fagott.)

ge - ni - tor. Deh do -

na - te pa ce al reg - no al - la ma - dre al

ge - ni - tor, Som - mi De - i, do - na - te pa - ce al

cr. f dim. p

reg - no al - la ma - dre al - la

ma - dre al - la ma - dre e al - ge - - ni -

cr. pf dim. p

Largo. Coro di Popolo.

tor - - al - la ma - - dre e al - ge - - ni - tor.

Al - ma

pf dim. p ff

gran - de il tuo do - lo - re col - la mor - te fi - ni -

rà ma il do - lor vi - vrà più for - te de' t'oi

ten

ff p cr. f

po - po - li nel cor.

Neue merkwürdige musikalische Werke.

Freymüthige Gedanken über die Gottesverehrungen der Protestanten, von K. Spazier. Gotha bey Ettinger 1788.

Diese gedachte und sehr wohlgeschriebene Schrift enthält auch ein interessantes Capitel über Lieder und Kirchengesänge, und von S. 274 bis ans Ende spricht der Verfasser mit mehr als gewöhnlicher Einsicht, und mit rühmlichem Eifer von dem Gesange der Kirche — von wahrer Kirchenmusik und Singechöre, ich müßte ihn abschreiben, um alles gutgesagte Gute meinen Lesern mitzutheilen, deshalb verweis' ich lieber auf die lesenswerthe Schrift selbst.

Blicke eines Tonkünstlers in die Musik der Geister. Mannheim, 1787.

Eine schöne Phantasie einer schönen Seele, die für das Göttliche der Kunst tief fühlt und leise ahndet. Dem darstellenden Künstler erscheint nichts freudigeres auf dieser Erde, als solche innig geniessende kunstliebende Seelen, die an der Kunst mehr haben, als bloßen Zeitvertreib und sinnlichen Kitzel, die in den schönsten Regungen der Seele, die hohe nur gefühlte Gottheit ahnden, und in jeder schönen Sinneserscheinung ewigverwandte moralische Deutung und Zwecke ahnden. Ohne solche ächte Kunstliebende würde der wahre Künstler sehr unglücklich seyn, sey es daß er sich in sich verschlösse, und nur eigenen ungestörten Genuß in seiner edlen Kunst suchte, oder daß er sich zu der grobsinnigen Menge bequemte, und so den schönen Funken in sich ertödtete, den hier nur schöne Kunst anfachet, und der künftig gewiß zu schöner reiner Flamme erglühen soll. Deshalb ist mir die neue Bekanntschaft eines fein kunstsinnigen Mannes, wie der Verfasser dieser Schrift, immer eine der glücklichsten Erscheinungen, und der frohesten Lebensbegebenheiten. Der Verfasser ist der Freyherr von Dalberg, Domherr zu Cölln und Trier, von dem ich auch sogleich ein schönes Singstück anzeigen will, ein würdiger Bruder des edlen Coadjutors von Maynz, und des so hochgeschätzten Directors des deutschen Hoftheaters zu Mannheim. Es ist meinen Lesern, die wohl oft einen dieser edlen Brüder mit dem andern verwechselten, gewiß lieb hier zu finden, daß wirklich drey solche Brüder in Deutschland leben.

Der sterbende Christ an seine Seele, (zerstreute Blätter) Herrn Herder gewidmet von F. Dalberg. Leipzig bey Breitkopf 1787.

In diesem kleinen Singestück erkennt man eine feine und tieffühlende Kunst- und Dichterseele, die von ihrem Gegenstande innigst durchdrungen überall den eigentlichsten Ton trift, und so sicher und stark auf jedes fühlende Herz wirkt. Auch verräth die ganze Behandlung dieses schönen Gedichts einen denkenden Mann, der sich auf ächte Kunstökonomie versteht, und die liebe, edeleinfältige Melodie S. 6 und 7 zeigt unverkennbar ein schönes Talent zum Gesange. Auch ist in der Instrumentalbegleitung viel Mannigfaltigkeit, hie und da vielleicht zu viel, und Effectstudium. Der Stil des letzten Chor zeigt auch, daß der Componist mit der edeln simpeln kraftvollen Manier älterer Italiener eben so bekannt ist, als mit den besten Künstlern neuerer Zeit. Mit einem Wort verriethen es nicht kleine Nachläßigkeiten in der harmonischen und rythmischen Behandlung, niemand würde es für die Arbeit eines Dilettanten halten, es sey dann daß man es an der unnennbaren Zartheit und Innigkeit spürte, die die Arbeiten eines solchen Kunstliebenden, der die Kunst so wahr kennt und übt, so ganz besonders auszeichnen, und dem fühlenden rein geniessenden Künstler einen so schönen Genuß geben, daß er nur bey den Werken der größten Meister glücklicher ist.

Zwölf kleine Orgelstücke von Häßler. Erster Theil.

Diese Orgelstücke werden für viele Organisten eine sehr angenehme Erscheinung seyn, sie sind sehr gefällig und oft auch brillant, auch sind sie gut gemacht und größtentheils orgelmäßig. Will Herr Häßler seine Amtsbrüder, und deren oft noch dürftigeren Gemeine mit dem Galanten und Belustigenden so die Sammlung enthält anlocken und gewinnen, um sie nach und nach auf die feyerliche Höhe und endlich ins Heiligthum zu führen, so ver-

verfährt er sehr zweckmäßig. Auf den Fall aber, daß Herr Häßler glaubte, in dieser Manier für die Orgel schreiben zu müssen, halt ichs für meine Pflicht ihm auch die Bemerkungen mitzutheilen, die mir beym Durchspielen dieser Stücke gekommen: denn ich liebe und schätze ihn als Clavier und Orgelspieler und als Componist für sein Instrument, und weiß es daß er auch überall von Künstlern und Kunstfreunden geschätzt ist. Dieses macht sein Beyspiel lehrreich aber auch gefährlich.

Ich bin überzeugt, daß alles was erfindungsreiche Genien und auch witzige Köpfe in einer Kunst erfinden, ja selbst die größten Ausschweifungen der Bizarrerienjäger am Ende zur Bereicherung der Kunst gereichet, und alles was sich nur einigermaaßen, auch nur als Mode einige Zeit erhält, durch Männer von Urtheil und Geschmack irgendwo zweckmäßig angewandt werden kann. Ich bin aber auch fest überzeugt daß es eine Menge solcher Dinge in den Künsten giebt, die wenn sie gleich dem äußern Sinn noch so gewohnt und angenehm geworden sind, und wenn sie auch das Vivatgeschrey der ganzen tobenden Menge für sich haben, und was noch mehr sagen will, wenn sie auch nicht mehr die verdammende Stimme der Kunstrichter und strengen Theoretiker gegen sich haben — denn auch diese gewöhnen sich am Ende selbst ans Buntscheckichste oder finden — des Widerspruchs des Publikums und der glänzenden Künstlermenge müde — irgend eine scheinbare Regel dafür, wie der Mensch in großen Städten sich auch ans Laster gewöhnt, und es wohl gar beym Erklären auch entschuldigt — Genug wenn dieses alles zusammenträfe, so bin ich doch fest überzeugt, solche Dinge müssen nie in Werken von großem feyerlichen Charakter angebracht werden, und in der Musik nie von solchen Instrumenten vorgetragen werden, deren Charakter groß und feyerlich ist. Die Orgel ist dis vor allen andern Instrumenten, sie ist der Inbegrif alles großwirkenden so die Kunst hat, sie sollte auch der Depot seyn, von allem was groß und feyerlich ist, es sollte ihr nie zugemuthet werden, verspannte Ohren zu kitzeln, denn sie kann sie zurechtsetzen, nie thörichte Herzen zu belustigen, denn sie kann sie mit ihrer Allgewalt erschüttern, durchdringen und über ihre gewöhnliche Lust und Wollust hinweg erheben.

Das ist mir die Orgel und mit dieser innern Ueberzeugung, auch mit dem Bewustseyn daß H. H. ein ächter Organist ist, ergrif ich diese Orgelstücke, spielte das erste zweite und dritte Stück mit Vergnügen, und dachte bey mir selbst das wird nun so allmählig ins Größere und Große gehn, fand mich aber getäuscht. Zuerst durch die beym vierten Stück in Octaven verdoppelte Melodie vom siebzehnten bis zum vier und zwanzigsten Tackt. Nicht zu gedenken daß Orgeln selten und wohl nie so rein gestimmt sind, daß 21 auf einander folgende Octaven fast in der äußersten Höhe des Claviers erträglich anzuhören seyn könnten, so ist schon die harmonische Leere die dadurch entsteht, und die hier gar nicht durch die nah am Basse liegende Mittelstimme vermieden wird, bey dem Instrument von herrlicher Fülle sehr anstößig. Dazu kömmt daß die Melodie in Intervallen fortschreitet die auf jedem Instrument nur durch die äußerste Diskretion im Vortrage erträglich werden. Jeder gut vortragende Sänger oder Instrumentalist wird bey der Melodie f es cis d nicht nur das es und cis dem d zuneigen, sondern auch die beyden mittelsten Töne leise vortragen; oder will er seinen Vortrag vorsetzlich mit Assafoetida würzen, und den dritten Ton accentuiren, so wird er doch den zweiten Ton fast ganz fallen lassen. Thut er das aber nicht, nun so ziehn sich alle anwesenden Nerven krampfig zusammen. Wie nun auf der Orgel wo nothwendig alle vier Töne gleich stark vorgetragen werden müssen? und dann noch gleich darauf die Transposition in viel härtere Töne g f dis e? —

Bey No. 5 that es mir leid, daß H. H. ein förmliches und ziemlich ausführliches Fugenthema anhebt und sich begnügt dieses in seine Oberquinte und Unteroctave zu versetzen, und dann nach einigen abgebrochenen Nachahmungen des ersten Tacktes des Themas, schließt. Wenn H. H. keine ausgeführte Fuge machen wollte, so hätt' ich auch gewünscht, daß er sich schon als braver deutscher Künstler dieser heutzutage bey unsern leichten Nachbaren jenseit der Alpen so gewöhnlichen Bravade enthalten hätte; hier gar für die Orgel dem wahren Fugen-Grund und Boden! und für Organisten die in großer Anzahl und der Meinung seyn und bleiben werden, daß sie eine wahrhafte Fuge abspielen, denn es fängt ja die eine Hand an und die andere macht dasselbe nach. Und wie viele Nikolai und Vierlinge giebt es itzt wohl noch in Deutschland? Fugirte Arbeit läßt sich überdem weit reichhaltiger und größer als es hier geschehen ist, auch bey Sachen anbringen, die gar nicht äußerlich

das

das Ansehen der Fuge haben, wie S. Bachs und Händels Clavier und Orgelstücke fast durchgängig bezeigen.

Ich stehe an zu sagen, daß das siebente und achte Stück zu kleinlich für die Orgel ist, vielleicht liegt es mir daran, daß ich nach den drey ersten sehr hübschen kleinen Orgelstücken höher hinan zu rücken hofte. Aber das neunte ist gewiß von jeder Seite zu kleinlich. Das zehnte ist als ein kleines saugbares Stück ein gar liebes Stück, und mir mit dem dritten das liebste in der Sammlung. In dem eilften war mir die kleine kokette Verrückung des Tempos im neunten Tackt unüberwindlich anstößig.

Aus wahrer Achtung für Herr Häßlers Verdienste enthalt ich mich hier mit der ganzen Lebhaftigkeit mit der ichs gefühlt auszudrücken, wie sehr mich an dem letzten Stück fürs ganze Werk das komische der kurzen Rythmen und der melodischen Schlüsse der Perioden mit den kurzen gestossenen Noten beleidigt hat. — Dafür söhnt mich H. H. nicht anders aus, als durch einen recht großen feyerlichen ächt gearbeiteten Orgelsatz, wie er ihn gewiß machen kann, und wie ich ihn von ihm selbst auf der Orgel habe ausführen hören.

Sammlung vermischter Clavier und Gesangstücke für geübte und ungeübte Spieler von Georg Benda. Vierter Theil. Leipzig. Schwickert.

Eine Sonatine, vier affectvolle Sonaten rc. fürs Clavier von E. W. Wolf. Leipzig. Breitkopf.

Sechs leichte Sonaten fürs Clavier rc. von J. W. Häßler. 3. Theil. Erfurth 1788. beym Autor.

Sechs Sonaten fürs Clavier, von J. W. Witthauer. Hamburg 1783. beym Autor.

Variations pour le Clavecin sur la Romance du mariage de Figaro par C. F. Zelter. Berlin. Rellstab.

VIII. Variazioni d'un Rondo pel Piano Forte da C. F. Zelter. Berlino Rellstab

Clavier-Magazin für Kenner und Liebhaber herausgegeben von J. C. F. Rellstab. Drittes und viertes Vierteljahr, oder zweiter Band. Berlin, Rellstab.

Melodie und Harmonie rc. für Clavierspieler jeder Art, herausgegeben von J. C. F. Rellstab. Erste Sammlung. Berlin 1788. Rellstab.

Samlung vermischter Clavier- und Singestücke von J. G. Witthauer. Vier Stücke. Hamburg.

Kleine Clavier und Singstücke von J. D. Scheidler. Zwote Sammlung. Gotha 1788. Ettinger.

Dieses sind die vorzüglichsten neuen Claviersachen, die mir zu Gesichte gekommen. Benda zeichnet sich überall als ein denkender Künstler aus, der seinen bestimmten männlichen Gang geht, und nie unvollendet läßt, was er anfängt. Wolf als ein Mann von eignem Gefühl und Humor, der sein Instrument grundaus kennt und beherrscht ohne Gewalt. Es ist eine Freude in seinen Claviersachen, die zunehmende Tiefe und Reife seines Kunstgefühls und seinen unermüdeten Fortgang mit den allseitigen Bereicherungen der Instrumentalmusik zu erkennen. H. Häßler streitet in einigen Sätzen mit Wolf um den Preis der Feinheit und Mannigfaltigkeit in den Wendungen und der lebhaften Ausführung seiner Ideen, wie er auch als Clavierspieler um den Preis streitet. Wer Wolf kennt wird das viel gesagt finden. H. Witthauer zeigt in allen seinen Arbeiten ein schönes Ordnungsgefühl, daß ihn nie die wahre Einheit verfehlen läßt, und sehr achtungswerth ist sein Fleiß mit dem er seinen Stücken Correktheit giebt; man erkennt übrigens auch in ihm als Clavierspieler die vortrefliche Bachische Schule, in der sich auch H. Zelter gebildet zu haben scheint, der aber auch rechts und links um sich greift, und von allen ein- und ausländischen Fruchtbäumen die schönsten Blüthen pflücket, und solche seinem eignen Stamm gar weißlich und veredelnd einzuimpfen weiß. Weder am sichern Gange noch an der Correktheit der Ausführung sollte man errathen daß H. Z. Dilettante der Kunst ist. H. Scheidler hat ein sehr angenehmes Talent zu sanften fließende Melodien. Gründliches Studium der Kunst und Bestreben nach größerer Mannigfaltigkeit wird uns einen sehr schätzbaren Künstler in ihm geben. Seine Liedermelodien scheinen meistens gerade aus dem Herzen geflossen. H. Witthauer hat indeß in seinen größtentheils fließenden Liedermelodien mehr ächte Critick und reinen Geschmack in Behandlung der Poesien gezeigt. Seine Sammlung ist für angehende Clavierspieler und Sänger ganz vorzüglich zu empfehlen. Von dem Claviermagazin und dessen Fortsetzung unter dem Titel Harmonie und Melodie, kann ich hier des Raumes wegen nur sagen, daß es sich ganz in seinem Werthe erhält. Künftig mehr davon.

Cantus lugubris in obitum Friderici Magni Borussorum Regis ad voces alternas magnamque Orchestram accommodatus et in sollemnibus Essequiis die V. ante Idus Septembris MDCCLXXXVI. Potsdam celebratis peractus præcipiente I. F. Reichardt.

Trauercantate auf den Tod Friedrichs des Großen.

(Die vollständige Partitur, vorzüglich gut in Paris gestochen kostet 1. holländischen Dukaten.)

Andre mögen den Werth dieser Composition beurtheilen, ich will hier nur die Idee bekannt machen, nach der ich diese schöne allgemein bekannte Trauerode des Marchese Luchesini bearbeitet habe. Sie ist im saphischen Sylbenmaaß und besteht aus sechszehn Strophen. Die Sänger sind in Solostimmen in ein kleines Chor und in ein großes Chor abgetheilt; das Orchester besteht außer den Violinen Bratschen und Bässen aus Flöten, Clarinetten und Hoboen, vier verschiedenen Bassons, vier verschiedenen Waldhörnern, einem Chor Posaunen, Trompeten und vier gedämpften Paucken aus verschiedenen Tönen.

Nach der klagenden Ouverture aus c moll, die äußerst langsam gehen muß, singt eine Diskantstimme allein und ohne allen Wiederholungen die erste fragende Strophe: Quem virum? — und das große Chor antwortet mit der zweyten Strophe: Quo nihil sol — dann wird die erste fragende Strophe: Quem virum? — noch einmal von zwey andern Stimmen, einem Alt und Tenor gesungen, und das große Chor antwortet mit der dritten Strophe: Ille quem sensit — dann häufen sich die Fragenden und drey andere Stimmen aus dem kleinen Chor, Zwey Soprane und ein Baß fragen noch einmal mit der ersten Strophe: Quem virum? — und nun antwortet das große Chor mit der vierten Strophe: Ille, qui fines — und verarbeitet diese starke Strophe ausführlicher bis beyde Chöre samt den einzelnen Fragenden, die Verse aus der zweyten Strophe wieder ergreifen: Ille Rex eheu! occubuit perenne flendus in ævum. Womit sie alle das Chor klagend beschliessen. Dies ist ein Hauptabschnitt der in c moll schließt.

Die fünfte Strophe: Insidet fronti impia mors, ist ein Quartett in f moll für Solostimmen, zwey Diskante, Tenor und Baß, vorzüglich von Flöten und Waldhörnern begleitet.

Die sechste Strophe: Attamen lethi impatiens — mit der ein neuer Abschnitt in c dur beginnt, singen alle Baßstimmen aus dem großen Chor mit einem starken Unisono. Das ganze volle Chor fällt mit der siebenten Strophe ein: Sed tuum nomen Friderice — Hier gilt es den Himmlischen und dem ihnen zugesellten Helden. Die achte Strophe: Clara post funus benefacta — singt erst das kleine Chor: bey den Worten: Chorusque Artium — drängt sich das große Chor erst ganz leise, dann mit einem großen crescendo an, und beyde Chöre wiederhohlen die Worte: Clara post funus benefacta — die neunte Strophe: Aurea musae cithara — singt eine Diskantstimme allein; drauf fallen mit der zehnten Stimme: Corda queis olim — alle Baßstimmen aus dem großen Chor mit jenem starken Unisono ein. Zwey Stimmen Diskant und Tenor singen nun die eilfte Strophe: Te canent æquo — mit der zwölften kommen noch zwey Singstimmen dazu, Alt und Baß: mit den Wohlthaten, die da hergezählt worden, häufen sich auch die Stimmen, die dreyzehnte Strophe singt das ganze kleine Chor, und nun drängt sich das große Chor mit den Worten aus der achten Strophe: chorusque artium — wieder leise an, steigt mit einem allgemeinen crescendo bis zur äußersten Stärke, und beyde Chöre singen nun noch einmal die ganze achte Strophe: clara post funus benefacta — und feyern so den Vater des Vaterlandes, von dem so viele große Wohlthaten mit so vieler Wahrheit hergezählt werden konnten. Hier schließt der Abschnitt in c dur. Er ist Maestoso überschrieben, und ich wünsche sehr daß er niemals Allegro ausgeführt werden möge. Es bleiben die c Paucken von diesem Chor in leiser zitternder Bewegung, und die es, und c Hörner nach einander eintretend, machen mit dem Chor Posaunen, daß im as dur eintritt einen feierlichen Uebergang, der die letzte Anrufung vorbereitet. Beyde Chöre singen dann vom ganzen Orchester begleitet, bald abwechselnd, bald zusammen, die drey letzten Strophen: Nachdem das Chor förmlich geschlossen hat, ergreift es nach einer kleinen Pause noch einmal die Worte: Facta nepotum und schließt so.

Bey dem ächt Königlichen Leichenbegängniß in Potsdam wurde diese Trauermusik bey der allerfeyerlichsten Stille, von dem zum erstenmal vereinigten doppelten Königlichen Orchester mit einer Kraft und Würde ausgeführt, die mir durchaus nichts zu wünschen übrig ließ.

Op. XXXV. der Rellstabschen verbesserten Musikdruckerey zu Berlin.

J. F. Reichardt's
Musikalisches Kunstmagazin.

VII. Stück.

Von der
Methodenlehre des Geschmacks. *)

Die Eintheilung einer Critik in Elementarlehre und Methodenlehre welche vor der Wissenschaft vorhergeht, läßt sich auf die Geschmackscritik nicht anwenden; weil es keine Wissenschaft des Schönen giebt noch geben kann, und das Urtheil des Geschmacks nicht durch Principien bestimmbar ist; denn was das Wissenschaftliche in jeder Kunst anlangt, welches auf Wahrheit in der Darstellung ihres Objekts geht, so ist dieses zwar die unumgängliche Bedingung der schönen Kunst, aber diese nicht selber. Es giebt also für die schöne Kunst nur eine Manier (modus) nicht Lehrart, (methodus). Der Meister muß es vormachen, was und wie es der Schüler zu Stande bringen soll und die allgemeinen Regeln, darunter er zuletzt sein Verfahren bringt, können eher dienen die Hauptmomente desselben gelegentlich in Erinnerung zu bringen, als sie ihm vorzuschreiben.

Hiebey muß demnach auf ein gewisses Ideal Rücksicht genommen werden, welches die Kunst vor Augen haben muß, ob sie es gleich in ihrer Ausübung nie völlig erreicht. Nur durch die Aufweckung der Einbildungskraft des Schülers zur Angemessenheit mit einem gegebenen Begriffe durch die angemerkte Unzulänglichkeit des Ausdrucks für die Idee, welche der Begriff selbst, nicht erreicht, weil sie ästhetisch ist, und durch scharfe Critik kann verhütet werden, daß die Beyspiele, die ihm vorgelegt werden, von ihm nicht so fort für Urbilder und etwa keiner noch höhern Norm und eigener Beurtheilung unterworfene Muster der Nachahmung gehalten und so das Genie, mit ihm aber auch die Freyheit der Einbildungskraft selbst in ihrer Gesetzmäßigkeit erstickt werde, ohne welche keine schöne Kunst, selbst nicht einmal ein richtiger sie beurtheilender eigener Geschmack, möglich ist.

Einige

*) Aus Kants Critik der Urtheilskraft S. 257. Dieses vortrefliche, aufhellende Werk können forschende Künstler und Kunstkenner nicht eifrig genug studiren. Am Ende dieses Stücks soll ein kurzer Auszug aus Kants meisterlichen Abhandlungen über Kunst und Genie, so weit es der eingeschränkte Raum erlaubt, gegeben werden. Diese Stelle schien mir hier besonders für Glucks unberufne Critiker ohne Einbildungskraft an ihrem rechten Orte zu stehen.

Einige Anmerkungen zu den merkwürdigen Stücken großer Meister im sechsten Stück des Kunstmagazins.

Man findet hier mehrere leidenschaftliche Gesänge von sehr verschiedenen Künstlern, aus sehr verschiedenen Zeiten zusammengestellt. Eine hochleidenschaftliche **Arie** aus **Glucks Alceste**; eine schönleidenschaftliche **Cavatine** aus **Sachini's Renaud**; eine sehr wahr deklamirte fast desselben Inhalts, von **Nicolo Sago** dagegengestellt; eine stärker deklamirte und zugleich als Tonstück vortreflich gemachte **Cavatine** von **Händel**, und von **Buononcini** eine angenehme gesangvolle **Arie** dagegen gestellt. Dann folgt noch eine ausdrucksvolle und zugleich angenehme **Arie** von *Alleſsandro Scarlatti* und ein nachdruckvolles **Chor** aus einer Passionsmusik von *Porpora*, das eigentlich unberufen in diesen Kreis kam.

Nur einige Bemerkungen zu Erweckung größerer Aufmerksamkeit mögen diese Meisterwerke begleiten.

Der leidenschaftliche Ausdruck der Klage in **Glucks Arie**: *Misero e che farò?* ist vielleicht der höchste, den irgend ein Tonkünstler bis itzt erreicht hat. **Gluck** hat dazu alle Mittel angewandt, die unsre Kunst kennt: **Ton** und **Tonart**, sie geht aus *C mol*, **Taktart**, es ist der kurze Vierviertheltakt in zurückgehaltener Andante Bewegung, die bey den abgebrochenen Sätzen immer fortzueilen strebt; **Rythmus**, fast die ganze Arie besteht aus kurzen Rythmen von zwey Takten, die nur am Ende eines Hauptperioden, wo die Leidenschaft sich ganz aushauchen will oder wie kraftlos hinsinkt, mit Rythmen von drey und von vier Takten wechseln; **Begleitung**: fortdauernde, unruhige Bewegung in den Mittelstimmen, klagende aushaltende hohe Töne in der begleitenden Oberstimme, verdoppelt von durchdringenden Bassons; **Wiederholungen**: sehr häufige, nachdruckvolle Wiederholungen des klagenden Hauptgedanken, und tiefeindringende Nachahmungen desselben in rührenden Bassons; **Declamation**: voll der stärksten Accente, in den heftigsten Momenten Intervallen-Fortschreitungen von großen Sexten, Octaven, ja Decimensprünge; **Melodie**: dazwischen schleichend in engen klagenden Intervallen von kleinen Secunden, wie im Thema und im klagenden Hauptgedanken, und kleine Terzen, und nur am Ende, wo die Leidenschaft am höchsten steigt, in hochjammernden verminderten Quinten; **Harmonie**: häufiger Gebrauch der verminderten None (9) von der Dominante (5) in allen Versetzungen des Akkords, häufige, tiefeinschneidende, dissonirende Vorhälte und Aufhaltungen; **Modulation**: fast durchaus in Molltönen; aus *C mol*, nach einer kurzen Ausweichung ins *Es dur*, und schnellen Zurücktreten ins *C mol* mit einer schneidenden Transposition ins *D mol*, gar mit einer halben Cadenz in *A dur* geschlossen, was an einem Tonstück, blos als solches betrachtet, höchst beleidigen würde, hier aber, wo es auf den Ausdruck der höchsten Leidenschaft ankömmt, die von allen Gesetzen der Natur und der Kunst nicht hören mag, *) von ausserordentlicher

*) Deren höchster Ausdruck aber freylich allen sehr empfindlichen Nerven, die keine plötzliche und heftige Berührung ohne Schmerz ertragen können, allemal beleidigend ist. Ein wahrhafter Charakterzug vom vorigen König von Preussen steht hier wohl am rechten Orte. Bey seiner großen Zartheit des Gefühls hatte er die Theorie, die schönen Künste müsten überall angenehm und ergötzend seyn und den Ausdruck nie bis zur höchsten Rührung oder gar Erschütterung treiben: und so verwarf er Grauns vortrefliche Arie *misero pargholetto* im *Demofonte*, weil sie zu wahr, zu klagend ihm war, und ließ jederzeit wenn die Oper *Demofonte* von Graun aufgeführt wurde, statt jener Arie die angenehmere, aber weit schwächere Haßische Composition nehmen. Jene Arie gehört zu den Stücken die ich mit sehr vielen andern von Graun und Hasse in diesem Kunstmagazin längst als Muster hätte abdrucken lassen, wenn die Werke dieser beyden vortreflichen Künstler nicht in den Händen aller deutschen Musikfreunde wären, und es hier nicht vorzüglich darauf ankäme weniger bekannte Stücke dem Publikum in die Hände zu liefern.

cher Wirkung ist und vielleicht nur den einen wahren Nachtheil hat, daß dieser äusserste, desperate Schritt zu früh geschieht, und die drauf folgende Transposition des klagenden Thema's ins *D mol*, das schon an sich schwächer wirkt als *C mol* entkräftet. — Vielleicht gehört dieser Zug auch zu dem, was — wie **Kant** so treffend sagt — was das Genie als Mißgestalt nur hat zulassen müssen, weil es sich ohne die Idee zu schwächen, nicht wohl wegschaffen ließ. **Gluck** fühlte hier daß eine Transposition des Thema's und des klagenden Hauptgedankens in einem höhern Ton von großer Wirkung seyn würde, auf die gewöhnliche Weise in die **Quinte** oder **Quarte** zu steigen, war hier der Stimme und auch des imitirenden Bassons wegen nicht möglich, die Melodie wurde zu hoch, in die dem Hauptone verwandte Durtonart, *es dur*, als ganz gewöhnliche Ausweichung wollt' er auch nicht, er wollte klagen und stärker klagen als das erste Mal; *es mol?* — wurde auch schon zu hoch und für die Begleitung sehr schwer, war auch von der andern Seite eben so entfernt. — All dieses und vielleicht noch mehreres mochte **Gluck** hinterdrein überlegen, und wenn er auch wirklich jene schneidende Transposition, **in die ihn sein heftiges Gefühl im Augenblick der Begeisterung hineingerissen**, hinterdrein mit dem Auge der Critik als Mißgestalt betrachtete, so konnte er doch von allem, was ihm die Critik sagte keine Anwendung machen ohne den ersten starken Ausdruck zu schwächen. Auch schrieb er die Oper für Italiäner zu einer Zeit da man in Italien an die schnellsten schneidensten Modulationen gewohnt war, und sich deren nur zu häufig und sehr oft ohne allen Zweck bediente. Genug, **Gluck**, der überhaupt den höchsten herzzerreissenden Ausdruck liebt, ließ diese Modulation — gegen die jeder Schüler, der nur ein Lehrbuch der Harmonie gelesen hat, eine ganze wohlgegründete Abhandlung schreiben kann — er ließ sie stehen, weil er sah, er könne sie nicht wegnehmen ohne den Ausdruck zu schwächen; und er that wohl daran. Jener Schüler thut aber auch sehr wohl daran wenn er sie nicht nachgemacht. Kant sagt an eben der Stelle eben so wahr: „Dieser Muth ist an einem Genie allein Verdienst und eine gewisse Kühnheit im Ausdrucke und überhaupt manche Abweichung von der gemeinen Regel steht demselben wohl an, ist aber keinesweges nachahmungswürdig, sondern bleibt immer an sich ein Fehler, den man wegzuschaffen suchen muß, für dergleichen aber das Genie gleichsam privilegirt ist, da das Unnachahmliche seines Geistesschwunges durch ängstliche Behutsamkeit leiden würde." Doch weiter! Aus dem *D mol* modulirt **Gluck** ins *G mol*, worinnen er schließt, doch gleich wieder die große Terz ergreift und ins *C mol* geht. Wenn er darinnen nach einigem Verweilen geschlossen hat, und man das Ende des Leidens hofft, führt die große Terz ins *F mol*, und nun steigt alles zur äußersten Höhe: Deklamation, Gesang, Modulation, Bewegung, Begleitung, alles drängt sich dem höchsten Gipfel hinan, auf dem der Sänger einen Augenblick athemlos ruht — und dann sinkt die Stimme ohnmächtig hinab und schließt mit aufgehaltenem Rythmus. Der Hauptgedanke, der durch das ganze Stück jammert und dem empfindlichen Zuhörer fast das Herz zerreißt, weint ihm noch nach in Imitationen der Violinen und der Bassons, und geht in der Oper selbst ins folgende Recitativ über, weßhalb das Ritornell hier in der Dominante schließt.

Ueber die etwas gezwungene Wiederholung des ersten *e come* die den klagenden Hauptgedanken der Arie erst von den Instrumenten vortragen läßt, und die drauf folgende Modulation ins *es dur*, die einzige nicht klagende, vielmehr tröstliche im ganzen Stücke, könnte man bey der Art wie **Gluck** oft arbeitete und wie er oft schon gemachte Sachen noch besser zu benutzen suchte, leicht auf den Gedanken kommen, daß dieser Hauptgedanke sammt der drauf folgenden Modulation erst andern Worten angehört habe und hier neu benutzt worden ist. — Doch ich mag nicht kritteln, will mit meinen Bemerkungen nur die Aufmerksamkeit junger Künstler und ächter Kunstfreunde aufregen.

Könnt' ich dadurch doch auch einigermaßen auf solche Männer unter uns wirken die **Gluck's** Werke immer noch so ganz falsch öffentlich beurtheilen, und sich durch die Sarkasmen seiner aufgebrachten Verehrer sogar zu Verunglimpfungen verleiten lassen! Doch dies bey Seite, so werden jene Männer **Gluck** und alle die ihm gleichen ewig falsch beurtheilen, so lange sie seine dramatischen hochleidenschaftlichen Kunstwerke blos nach den eingeschränkten Regeln eines gutgearbeiteten Tonstücks beurtheilen. Ein solches wird mit Recht hochgeachtet, und

die Regeln dazu sind gut und richtig: auch dringt die wahre Schule mit Recht darauf, daß der Schüler den sogenannten reinen Satz erst gründlich und fleißig studire um die Kunstwerkzeuge ganz in seiner Gewalt zu haben, eh' er daran geht ein großes Kunstwerk zu machen, und die Vernachläßigung dieses früheren Studiums bestraft sich hinterdrein sehr hart, und erschwert die Ausarbeitung der glücklichsten leichtgefaßtesten Ideen entsetzlich und macht oft die letzte Vollendung unmöglich. Wenn nun aber ein Mann von ausserordentlichem Genie und Geist, der alles das von Natur hat, was sich nicht erlernt und nicht nachahmt, und was ein Kunstwerk allein zu einem kräftigen und allgemein wirkenden Kunstwerk macht, auf seinem eignen Wege durcharbeitet und Werke von ächter Originalität, von hinreissender Kraft darstellt, wenn der den schulgerechten Theil der Kunst hie und da vernachläßiget, oft weil er fühlt daß „durch ängstliche Behutsamkeit das Unnahmliche seines Geistesschwunges leiden würde," oft auch, weil ihm wirklich die Handgriffe zu fehlen scheinen, die nur ein in den Regeln mechanischgeübtes Auge erkennt, nur eine geübte Hand ohne Mühe mit Sicherheit ausübt. — Diesem Manne nun die sieben Regeln der wahren Rechtschreibung zum Maaßstabe seines Verdienstes ansetzen — es ist unbegreiflich wie Männer von sonst achtungswerthen Kenntnissen sich so vergessen können, oder auch so wenig Selbstkenntniß haben mögen nicht einsehen zu können, daß die Beurtheilung eines solchen Werks nicht ihre Sache ist. Könnt' ich diesen Männern nur eine deutliche Vorstellung geben von der ganz verschiedenen Verfahrungsart des Künstlers, der Leidenschaften bearbeitet, und dessen der zum alleinigen Zweck hat ein regelrechtes Werk zu machen. Diese Verfahrungsarten sind eben so himmelweit von einander verschieden als die Werke selbst: als eine Fuge von dieser leidenschaftlichen Arie. Ja, man würde noch sehr irren, wenn man glaubte **Gluck** sey bey der Bearbeitung der Arie so zu Werke gegangen, als ich bey der Zergliederung thun mußte, um mit Worten zu bezeichnen was das schaffende Genie dem durch lange Beobachtung und vielfachen Genuß ächter Kunstwerke, und Uebung kunstfertigen Künstler in der schönen Stunde der Begeisterung eingab. Nun aber gar zu glauben, daß man **Gluck's** Werke beurtheilen kann, weil man die Regeln des reinen Satzes versteht, ist eben so gerecht und bescheiden als wenn man glaubte **Göthe's** Werke beurtheilen zu können weil man Adelungs deutsche Sprachlehre wohl inne hat.

Es ist auch wohl zu viel Prätension auf das Urtheil solcher Künstler die ihre Kunst und zugleich die Werke großer Meister mit Eifer studiren, die sich mit den Werken Glucks viele Jahre lang beschäftigt haben, und immer neue Nahrung, neuen Reichthum darinnen entdecken, sie auch wirklich selbst und recht gehört haben, wenn man auf deren Urtheil nichts giebt, wenn man deren einstimmiges Urtheil — warum soll ich hier nicht **Schulze Salieri, Kunzen** und **mich selbst** nennen? — daß sie **Gluck** für theatralische Wirkung und leidenschaftlichen Ausdruck, für das höchste Muster, das die Kunst bis itzt besitzt, halten — wenn man denen französischen Anekdoten von unerlaubten Mitteln ein Werk aufs Theater zu bringen, entgegensetzt! Ich möchte nicht gerne bitter werden, viel lieber möcht' ich Aufklärung, Vereinigung, oder wenigstens bescheidene Ergebung bewirken: denn es schreiben Männer gegen **Gluck**, die ich von vielen andern Seiten sehr hochschätze, und an deren Beyfall mir selbst gelegen ist. Ich treffe mich mit meinem Freunde **Schulze** zufälligerweise zusammen, dem vortreflichen Künstler ein seiner würdiges Denkmal zu schreiben. Vielleicht gelingt uns dabey auch jene Aufklärung und Vereinigung.

Die folgende Arie von *Sachini* ist ein sehr schönes Beyspiel wie die neuern Italiäner auch unangenehme Leidenschaften schön zu behandeln suchen und verstehen. *S.* drückt hier nicht so wohl den Schmerz der **Armide** über die Grausamkeit des ihr ungetreuen **Renaud** aus, als das dadurch für ihn verscherzte Glück: und gerne wäre sie ihm allein in die tiefsten Einöden gefolgt, hätt' ihm da, ihre Bande verehrend, ihr Leben aufgeopfert. — Wie wohl ihm das hätte thun müssen, das drückt ihr Gesang vortreflich aus! Ob das wahr ist? Ob es nicht vielmehr Kunstkoketterie ist? — Für eine Nation wie die Italiänische, die Sinn für schöne Formen hat, und wollüstige Empfindungen über alles liebt, mag es auch wahr und recht seyn die schöne Seite nur vorzukehren; (die ächten Franzosen lieben es nicht,) aber daß es nun auch an der schönen süßen Melodie nicht genug ist, daß nun auch der Zuhörer durch die Begleitung gewiegt, geschaukelt, gekitzelt werden muß, das ist der schönen

nen Melodie wegen selbst sehr zu tadeln und zu bedauern. Ich sah das kleine Stück zuerst ohne alle Begleitung auf kleinen Blättern abgedruckt, wie man denn in **Paris** Lieblingsgesänge aus Opern auf alle mögliche Weise ins Publikum bringt, und sie machte mir sehr viel Vergnügen. In Paris bey der Vorstellung der Oper selbst hätte dieses ganz unpaßliche *Scherzare* der Instrumente das in diesen 27 Takten sechs verschiedene Figuren enthält, beynahe gemacht, daß ich die ganze kleine Arie überhört hätte: sie that auf mich durchaus keine Wirkung. Ein Italiäner, der neben mir saß, und mich darauf anstieß das vortrefliche Accompagnement zu hören, machte mich erst aufmerksam darauf, und war gewiß mit meiner Antwort eben so wenig zufrieden als ich mit der Begleitung.

In der folgenden alten **Cavatine** aus dem vorigen Jahrhundert über dieselbe Empfindung, ist dafür wieder lauter Wahrheit und nichts als Wahrheit: Sie fängt in *F mol* an, und bis auf eine Transposition ins *as dur*, die eigentlich nur ein Schlendrian ist, bleibt sie im *F mol* und schließt darin: deklamirt die Worte richtig und stark ohne schöne Melodie und hat nachdrückliche Wiederholungen.

Da sehe man aber drauf unsern stolzen und wahren und zugleich schönen und reichen **Händel**, wie der deklamirt und dabey singt und **modulirt**! Dessen beste Werke darf man freylich nur vorlegen: es bedarf keiner Erklärungen und keiner Rechtfertigungen, den setzt, so bald von Kunst überhaupt die Rede ist gerne jeder obenan. Bey diesem Stücke hat die feinere Kritik, die nichts schonen muß, vielleicht nur zu erinnern, daß die Contraste für den guten Geschmack zu prell gegen einander gestellt sind.

Auch die alten Italiäner hatten ihre Leute die die unangenehmen Empfindungen schön auszudrücken wußten: man sehe hier den angenehmen schönsingenden Abschied des Liebhabers; er schmeichelt seine *amabile*, *ben mio* und scheint an ihrem Andenken an ihn gar nicht zu zweifeln: der Schluß ist ein gar süßer Ausdruck der zärtlichsten Bitte. **Buononcini** ist übrigens einer von den Italiänern die unsern vortreflichen **Händel** zu mancher harmonischen Ueberladung und gesuchten Künsteley in seinen Opern verleitet haben: er war einer seiner Rivale in **London**, wo man oft den größten deutschen Künstler dem angenehmen Italiäner entgegenstellte. **Händel** fand in den Italiänern, die neben ihm arbeiteten damals schon zu viel Bestreben nach süßen Melodien und zu wenig Fleiß und Reichthum an Harmonie, und wollte darum wohl in seinen gegenstehenden Werken um so mehr Harmonie und Fleiß zeigen. —

In der darauf folgenden **Arie** von *Alessandri Scarlatti* der in Händels zartester Jugend schon ein großer verehrter Meister war, wird man schon mehr Vereinigung von Wahrheit im Ausdrucke und Annehmlichkeit des Gesanges finden: auch ist sie weniger einförmig in der Modulation.

In dem Chor von *Porpora* ist der Ausdruck der hohen Wichtigkeit durch die Verlängerung des $\frac{3}{8}$ zu $\frac{3}{4}$ Takts vorzüglich merkwürdig: die Worte erhalten dadurch ein außerordentliches Gewicht. Uebrigens sollte dieses Chor eigentlich in eine andere Reihe von Stücken zu stehen kommen, und so enthalte ich mich in diesem schon zu lang gewordenen Artikel alles weiteren Raisonnements darüber.

Merkwürdige Stücke verschiedener Meister.

Händel.

Violino I.

Violino II.

Largo.

Piange - rò, pian-ge - rò la for-te mi - a.

sì cru - de - le e tan-ta ri - a finchè vi - - ta in petto a - vrò.

Pian-ge - rò, pian-ge - rò la for-te mi - a sì cru-

de-le e tan-ta ri-a piange-rò la for-te mi-a sì cru-de-le

- e tan-ta ri-a fin-chè vi-ta in petto a-vrò,

fin-chè vi-ta, fin-chè vi - ta in petto a-vrò

Allegro.

Ma poi morta d'ogn' intor-no,

unis.

il ti - ran - no e not - te e gior - no

Violoncello.

fat - ta ſpet - tro a - gi - te - rò — —

— — — — — — — —

— fat - ta ſpet — — —

tro fat-ta spet-tro a - gi - te-rò

ma poi mor - ta d'ogn'in tor - no

il ti - ran - no e not - te e gior - no

fat - ta spet - tro a - gi - te - rò —

— — — fat-ta ſpet - tro a - gi - te - rò

Da capo.

Rameau.

Air tendre.

Quel-le foi - ble vic - toi- re lorsqu'on perd un bien ſans ré - tour

tour. La ven - gean-ce plait à la gloi - re mais ne con - ſo - le pas l'a - mour. La ven-

geance plait à la gloi - re mais ne con - ſo - le pas l'a - mour.

Leonardo Leo.

Allegretto.

Per

chi ſa-per de-ſi-a la for - te ſua qual ſi - a la zin-ga-ret-ta è qui la zin-ga-

ret - ta è qui la zin-ga - ret - ta è qui Per

chi ſa-per de-ſi - a la for-te ſua qual ſi - a qual ſi - a la zin - ga-ret-ta è

qui, la zin - ga - ret - ta è qui, è qui la zin - ga- retta è

qui, la zin- ga - ret - ta è qui.

Zwey Cavatinen aus der Oper Protesilao.

Cavatina von Naumann.

(aus dem zweyten Akt.)

Larghetto. Erifile,

Fagotto Solo

Violoncello Solo.

Basso

Ge — — —

Violin. *Fagot.*

— li - do nel-le ve - ne mi fcor - re il fan - - - - gue al

Violini

co - re; regge-re a tante pe- ne queſt' al - ma mia non fà,

Fag.

Violonc.

Ge - li - do nelle ve ne mi fcor - re il fangue al co - re reg - gere a tan-te

pe - ne queſt'al . - ma mia non fà, reg - ge-re a tante pe - ne queſt' al-

— ma mia non sà, reg-ge-re a tan - te

Coro.

Mi - se - ra in tan-to or - ro - re chi la con-so-le-

Coro.

Mi - se - ra in tan-to or - ro - re

pe - ne quest' alma mi - a non sà.

rà, mi - se - ra in tan-to or - ro - re chi la con-so - le - rà.

Cavatina von Reichardt.

(aus dem ersten Akt der Oper Protesilao.)

Adagio. Erisile.

Fag. Solo.

Corni.

In - fe - - li - ce i miei so - spi - ri Spargo in va - no all' au - re a' ven - ti, nè ri - spon - de a' miei la -

men - ti che il mio bar - ba - ro do - lor, nè ri - ſpon - de a' miei la -

men - ti che il mio bar - ba - ro do - lor, — — — — —

— — che il mio bar - - - - - ba - ro do - lor.

In - fe - li - ce, in - fe -

li - ce i miei so - spi - ri spargo in- va - no al au- re a' ven - ti in-

va - no, in - va - - - - no. Nè ri - spon - de a' miei la-

men - ti che il mio bar - ba - ro do- lor, che il mio bar - ba - ro do-

lor nè ri - spon - de a' miei la - men - ti che il mio bar - ba - ro do-

lor, che il mio bar - ba - ro do - lor, — — bar - - -

cresc.

f p

— ba - ro do - lor, che il mio bar - ba - ro do-

f p

cresc.

lor che il mio bar - ba - ro do-

p f

f

lor.

Es geht ins Recit. über.

Zusätze zu dem Aufsatze über die musikalische Ausführung im dritten und vierten Stück des musikalischen Kunstmagazins.

In Berlin hat der Oberbaudirector, Hr. Geheimerath **Langhans** der mit wahrem Eifer jeden Theil seiner Kunst beherzigt, bey der neuerlichen gänzlichen Umänderung des Opernhauses, wodurch es eins der allereleganteſten und geschmackvollsten Theater in Europa geworden, auch bey der Einrichtung des Orchesters auf den bessern Effekt der Musik Rücksicht genommen, und bey dem neuen Theaterbau in Charlottenburg, bey Berlin, benutzt er einige Vortheile, die man in München, Stutgard und Turin zur Vervollkommnung des Orchesterbaues versucht hat; wovon nach geendigtem Bau und gemachter Erfahrung eine ausführliche und gründliche Nachricht dem musikalischen Publikum gewiß willkommen seyn wird.

Du Bos handelt, in seinen Reflexions critiques Tom. III. Sect. XII. ziemlich ausführlich von den Schallvasen und Schallwänden der Alten. Außer dem Vitruv, der Lib. 5. cap. 5. selbst die Regeln angiebt, nach welchem jene Vasen-Wände dem System des Aristoxen gemäß auch harmonisch einzurichten waren, benutzt du Bos auch den Plinius und Cassiodor. Es ist zu bedauern, daß Forkel in seiner **allgemeinen Geschichte der Musik** die alle frühere italiänische, englische, französische und deutsche Werke über diesen Gegenstand, eben so sehr an Vollständigkeit und ächtem Litteratorfleiß, als an Vollständigkeit und Genauigkeit übertrift, diesen interessanten Punkt unberührt gelassen hat. In der Geschichte der Musik bey den Römern führt er Vitruv's Werk de Architectura an, in welchem Lib. 5. cap. 5. von jenem Gegenstande gehandelt wird, ohne sich aber selbst auf die Sache einzulassen. Es ist dieses um so mehr zu bedauern, da solche Gegenstände unter der fleißigen sorgsamen Hand unsers Geschichtschreibers allemahl sehr gewinnen.

Unsre Boiserien, die bey Musiksälen hie und da angebracht werden, könnten auch in Theatern mit Nutzen angewand werden.

Für Flügel und Claviere arbeiten **Oesterlein** und **Straube** in Berlin itzt sehr gut, und **Silbermann** hat an seinem Sohne in Straßburg einen sehr geschickten Nachfolger. Ich sahe in späteren Jahren bey diesem Künstler einen Flügel mit einem Pedal von außerordentlicher Schönheit. **Stain** in Augsburg bearbeitet seine Kunst als wahrer genievoller Künstler, sein Bogenclavier, seine Forte-piano's, so einfach und so schön — nur die von **Schmal** in **Regensburg** und **Walther** in **Wien** können sich daneben hören lassen — und vorzüglich sein neuerlich erfundenes *crescendo* und *diminuendo forte-piano*, welches er für seine Tochter, eine Virtuosin im Clavier, gemacht, sind schöne Beweise hievon.

Im Königlichen Orchester in Berlin sind bey der neuen Einrichtung und Verstärkung des Orchesters auch **Bassethörner**, **Posaunen**, **Trompeten**, **Paucken** und **Serpenten** eingeführt worden.

In Frankreich wird die Harfe noch sehr geübt. Hr. **Krumbholz** — unser braver Landsmann — und seine Frau, eine Lüttichern, erhalten dieses schöne Instrument in **Paris** in hohem Ansehen.

Stimmphysiognomik

(Nachtrag zu den Aufsätzen im zweyten und dritten Stück des Kunstmagazins.)

Ich will hier noch einige der vorzüglichsten alten Schriftsteller anführen, die über diesen interessanten Gegenstand geschrieben haben. Uebrigens haben ihn fast alle griechischen und römischen Philosophen und gelehrte Aerzte mehr oder weniger umständlich und gründlich abgehandelt.

Hipokrates (de victus ratione, Lib. I. Sect. VII.) sagt: „Aus des Menschen Stimme kann man gar vieles erkennen, was in ihm vorgeht.“ Er vergleicht die Sprachwerkzeuge einem musikalischen Instrumente, welches durch seine schönen und mannigfaltigen Töne nicht nur dem Ohr angenehm ist, sondern auch die verschiedenen Leidenschaften auszudrücken vermag. Er geht mehrere Kennzeichen der Sprache durch und handelt als Arzt ausführlich davon.

Aristoteles handelt im zweyten Abschnitte seiner **Physiognomik** auch von der Stimme, umständlicher noch im sechsten Abschnitte.

Cicero (de Oratore) giebt der Stimme für den Ausdruck der Affekten den ersten Rang, dem Angesichte den zweyten. In mehrern Kapiteln handelt er von ihrer Natur.

Quintilian handelt diesen Gegenstand vortreflich ab. Ich kann mich nicht enthalten, eine Stelle aus ihm ganz herzusetzen. Er sagt (instit. Orator. Lib. XI.) „Die Stimme ist der Seele Verkünderinn, ihr Abdruck, jede Veränderung der Seele mahlt sich in diesem ihrem Bilde. Im Streit' erhebt sie sich mit Macht, und strengt alle Nerven an. In der Freude ist sie voll, doch frey, sie strömt freudig hin. Im Zorn ist sie stark, rauh und gespannt, durch schweres Athmen oft unterbrochen: denn tiefes Aufathmen wird unmöglich beym gewaltsamen Ausstoßen der Luft. Schwächer ist sie beym Neide, denn nur in niedrigen Seelen wohnt dieses Laster; beym Schmeicheln, Bekennen, Verhaften, Bitten ist sie sanft und demüthig; beym Ermahnen, Warnen, Trösten ist sie gesetzt und ernsthaft; bey Furcht und Schaam zurückgehalten; beym Antreiben stark und lebhaft; bey wichtigen Unterredungen wechselnd, beym Mitleiden gedämpft und klagend, und, wie mit Vorsatz, fast unvernehmlich; bey frohen Begebenheiten hell und deutlich; bey Erklärungen und gleichgültigen Unterredungen bleibt sie sich gleich und hält die Mitte ihrer äussersten Höhe und Tiefe. Steigen die Affekten, so erhebt sich auch die Stimme, legen jene sich, so sinkt auch sie hinab u. s. w.

Es scheint mir merkwürdig, daß die römischen Dichter in ihren physiognomischen Beschreibungen und Schilderungen, die im **Plautus**, **Terenz**, **Lukrez**, **Virgil** und **Propertz** so häufig vorkommen, weit weniger als die griechischen Dichter und oft gar keine Rücksicht auf die Stimme nehmen. Die Römer hatten auch weit weniger Gesang als die Griechen; und selbst itzt findet man zwischen Florenz und Neapel beym Volke sehr selten ein schönes Organ zum Singen. In Apulien, Calabrien, Sicilien, auch andrer Seits im Venetianischen und in der Lombardey findet man solches viel häufiger.

Von den spätern Schriftstellern handeln **Plutarch** (de audit.) **Clemens von Alexandrien** (Paedagog. III. 12.) u. a. von der menschlichen Stimme.

Im *de Brosses* über Sprache und Schrift, vorzüglich in den Nummern 20. 21. 22. und 23. stehen auch hiehergehörige wichtige Bemerkungen.

Sulzer handelt in seiner allgemeinen Theorie der schönen Künste in mehreren Artikeln, besonders aber im Artikel **Vortrag** ausführlich von der menschlichen Stimme.

Agricola hat in den Zusätzen und Anmerkungen zu seiner Uebersetzung von **Tosi's Anleitung zur Singekunst** sehr viel interessantes und belehrendes, zum Theil auch hieher gehöriges beygebracht. Man sehe vorzüglich seine sehr ausführliche Anmerkung von S. 22. bis 42.

Zum

Zum Beschluß stehe hier noch eine Stelle aus **Garve's Cicero.** „Die Stimme hat zwey Vollkommenheiten: Deutlichkeit und Wohlklang. Beydes muß hauptsächlich von der Natur herkommen; doch kann das eine durch Uebung der Sprachwerkzeuge, das andere durch Nachahmung guter Muster befördert werden. Blos dadurch erweckten die beyden *Catuli* die Meynung von sich, daß sie Wissenschaften und Geschmack besäßen, u. s. w. Ihr Ton hatte etwas Einnehmendes. — Ihre Stimme war ohne Anstrengung stark und doch nicht schreyend. Der Ausdruck des *Lucius Crassus* war reicher, mannigfaltiger; er war nicht weniger geistreich und witzig; und doch glaubte man, daß die *Catuli* besser sprechen.“

So bin ich auch fest überzeugt, daß die volle klingende, angenehme Stimme des vorigen Königs von Preussen großen Antheil an dem Zauber hatte, mit dem er jeden, zu dem er freundlich sprach, so ganz für sich einnahm. Nur bey alten feinen gebildeten Franzosen von hervorstechendem Charakter hab' ich die Stimme wieder gefunden.

Nachrichten von der ehemaligen Hamburger Oper.

(aus Lessings Collectaneen zur Litteratur.)

Die erste hamburgische Oper ist von 1678 [1]), und heißt: **Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch.** Verschiedene Jahre vorher waren schon zu **Dresden**, zu **Halle**, zu **Würtemberg** und **Wien** Opern aufgeführt worden [2]), ja gar auch zu **Koppenhagen** eine deutsche schon 1663, betitelt: **Die Waldlust** [3]).

Die allegorischen deutschen Singspiele, welche durchaus in einem gleichen Sylbenmaaße abgefaßt sind, und weder Recitative noch Arien haben, schreiben sich gar nicht von der italiänischen Oper; wie z. E. Harlekins Hochzeit und andre solche Singstücke in Ayrer's Opera theatrico [4]).

Die hamburgische Oper muß im Jahr 1736. in den elendesten Umständen gewesen seyn, wie ich aus dem **Schreiben eines Schwaben an einen deutschen Freund in Petersburg von dem gegenwärtigen Zustande der Oper in Hamburg** (1 Bogen. 4.) sehe. Damals war die Oper gänzlich unter italiänischer Direktion, obgleich die Madam **Kayser** [5]) (die Frau des berühmten Komponisten) noch dabey und wirklich auch noch die vorzüglichste Sängerin war. Verzierungen und Tänze waren abscheulich, und die übrigen Sängerinnen waren Madam **Monza** und ihre Tochter; beyde höchst elend. Die Bühne war aber auch höchst leer und das ganze Theater bestand aus drey bis vier deutschen Italiänern.

Die **hamburgischen Opern**, die ich gedruckt selbst durchgeblättert habe sind nach der Zeitordnung folgende [6]).

1698. **Der aus Hyperboreen nach Cimbrien überbrachte güldene Apfel.** Ein allegorisches Stück von **Postel**, der schon 1688 für das hamburgische Theater Opern zu machen angefangen; sein erstes

1) Man sehe **Gottsched's** Vorrath zur Geschichte der dramatischen Dichtkunst. S. 238. **Marpurgo** historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik. B. III und IV. und **Mathesons** musikalischen Patrioten S. 22 und 24.

2) **Eschenburg** merkt an: Der Anfang der deutschen Oper gehöre ohne Zweifel schon ins sechzehnte Jahrhundert, und noch in diesem wurden die meisten Singspiele verfertigt, welche Jac. Opus Theatricum enthält das zu Nürnberg 1618. in fol. herauskam. **Gottsched** setzt die Verfertigung derselben zwischen 1570 und 1589. Diese Stücke wurden indeß durchgehends nach einerley Melodie abgesungen. (So wie itzt noch die italiänischen Improvisatori ihre Extemporalverse halbe Stunden lang auf eine und dieselbe Melodie absingen, die nur in 4 — 8 Takten besteht.)

Als die erste förmliche deutsche Oper sieht man gewöhnlich die im J. 1627 zuerst am Dresdner Hofe aufgeführte Schäferoper **Daphne** an, deren Verfasser, wie bekannt, **Martin Opitz** ist, der auch acht Jahre hernach sein Singspiel **Judith** bekannt machte.

3) **Eschenburg** sagt, das Stück sey mehr Maskerade als Oper, und sey 1663 aus dem Dänischen übersetzt worden, (also wohl nie in Koppenhagen deutsch vorgestellt worden.)

4) Sie sind wohl größtentheils Nachahmungen nach dem Französischen.

5) Der Name der Kayser und ihrer Tochter findet sich noch unter den Personen eines Prologs von 1743.

6) Die Anmerkungen die Lessing einigen Opern beyfügt und nur ihre nähere Theatergeschichte oder Poesie betreffen, mag man in **Lessings Collectaneen** B. II. 114 u. f. selbst nachlesen: sie würden hier zu viel Raum einnehmen. Ich begnüge mich hier nur das abdrucken zu lassen, was dem Tonkünstler näher angeht, benutze Eschenburgs Anmerkungen dabey und füge hie und da meine eigenen hinzu.

erstes Stück war die heil. Eugenia, oder die Bekehrung der Stadt Alexandria zum Christenthum. (Die Musik zum güldnen Apfel ist von Kayser.)

7) 1699. Die Verbindung des Herkules mit der Hebe; auch von Postel. In eben dem Jahre die Wiederkehr der güldnen Zeit von Bressand, der auch 1700 die Oper *la Forza della Virtù*, welche mit einer neuen Oper Anagilda gleichen Inhalts ist, ins Deutsche übersetzte.

1701. Störtebecker und Jödge Michaelis erster und zweyter Theil. Am Ende des Stücks werden diesen beyden Seeräubern unterm Schalle der Pfeifen und Trompeten die Köpfe abgeschlagen und vorne auf zwey Pfähle gesteckt.

1702. Der königliche Prinz *Regnerus*.

— *Berenice*.

— Penelope oder Ulysses andrer Theil. Der erste ist nach Gottscheds Angabe gleichfalls in diesem Jahre aufgeführt worden 8).

1704. Der gestürzte und wieder erhöhte Nebucadnezar. Es muß vortreflich gewesen seyn, den Nebucadnezar in ein wildes Thier verwandelt mit Adlersfedern und Klauen bewachsen unter vielen andern Thieren zu sehen und brummen zu hören.

1705. Die römische Unruhe oder die edelmüthige Octavia von Barthold Feind und von Kayser komponirt. „Dieses ist nunmehro, sagt Feind, das 31ste Singstück von Kaysers Arbeit; worüber ich mich destomehr wundere, weil die Italiäner von ihrem Palaroli in Venedig als ein unerhörtes Mirakel ausrufen, daß er bereits 18 Opern komponirt; worauf jedoch sein Brunnen auch dermaßen erschöpft worden, daß er nunmehro nichts als Kirchenstücke setzt.“ 9)

1706. *La Fedeltà coronata* oder die gekrönte Treue, die Musik von Kayser. Es war seine 33ste Oper. Der durchlauchtigste *Secretarius* oder Almira Königin in Castillen.

1707. Der angenehme Betrug, oder das Carneval von Venedig. In diesem Stück kommt auch eine Trientge, ein niedersächsisches Dienstmädchen vor, welches in diesem Dialekte verschiedene Scenen hat und Lieder singt. 10)

7) Eschenburg nennt als die zweyte in Hamburg aufgeführte Oper den Orontes, welche Burney in seinen Reisen als die erste angiebt. Die Poesie war von Richter und dem nachherigen hamburgischen Prediger Elmenhorst, der im Jahr 1688. da er schon Prediger war, einen Bericht vom Opernspielen, zu ihrer Vertheidigung heraus gab. Fast hundert Jahr später verfolgte der Pastor Götze in Hamburg den Sohn seines Vorgängers und Wohlthäters, weil er auf der Universität als Candidat. Theol. sehr moralische Schauspiele geschrieben hatte.

8) Eschenburg merkt an, daß der erste Theil dieser Oper Circe oder Ulysses hieß, und beyde Theile von Bressand sind; auch zeigt er für das Jahr 1702 noch die Oper: Der Tod des großen Pans an.

9) Eschenburg nennt für dieses Jahr noch die Oper Lukretia von Kayser komponirt, der wohl von allen Komponisten die meisten Opern nehmlich über hundert schrieb. Man kann freylich sagen, was waren das aber auch für Opern? Ein Akt einer jetzigen Oper enthält mehr Musik und Mannigfaltigkeit als drey Opern damaliger Zeit. Es war aber auch die damalige Zeit in der der Komponist das meiste selbst erfinden mußte, in welcher die Melodien und Modulationen, die einige spätere große Genies aus ihrer Fülle hervorströmen ließen, noch nicht zu Gemeinplätzen geworden waren, mit denen man itzt halbe Opern, oft ganze anfüllt.

Aus Eschenburgs Anmerkungen ist für den Tonkünstler folgendes noch merkwürdig. Er sagt: „In meiner Sammlung hamburgischer Opern in acht starken Quartbänden, die vom Jahr 1678 bis 1748 geht, finde ich vom J. 1736. nur eine einzige Oper: Die rachbegierige Liebe, oder Orasia; mehrere vom Jahr 1737. in welchen die hamburgische Opernbühne einen neuen Direktor erhielt, der den Schauplatz mit einem Prolog der Musen eröfnete. Die nachherigen Opern sind fast alle italiänisch, meistens von Metastasio mit gegenüber gedruckter deutscher Uebersetzung.“ (Wie diese beschaffen gewesen seyn mögen, kann man aus folgendem Pröbchen schliessen, das ich mich erinnere einst in einem solchen Opernbuche, mich dünkt von der L'Isola desabitata gelesen zu haben. Die Anrede ist von einer Dame die eben an die Insel strandet, die Antwort von einem Bewohner der Insel, der sie vorher nie gesehen:

Ich weiß nicht ob Ihnen von sicherer Hand
Schon meine terrible Geschichte bekannt;
Mobilien und Bräutigam, damit Sie es wissen
Sind mir durch die Wellen des Meeres entrissen.

Antwort.

Dame, die artigen Reden von Ihnen,
Müssen zu meiner Bezauberung dienen.

Unter der Zuschrift der im Jahr 1740. aufgeführten *Ipermnestra* hat sich *Angelo Mingotti* als Direktor unterzeichnet und so noch bey ihrer Wiederholung im Jahr 1746. Im Jahr 1748. scheinen auch die italiänischen Opern dort aufgehört zu haben.

Scheibe in seinem kritischen Musikus S. 77. setzt das Ende der eigentlichen hamburgischen Opern ins Jahr 1737. und erzählt den Verfall derselben umständlich.

Finger.

Fingerzeige
für den
denkenden und forschenden deutschen Tonkünstler.

Ich glaube, diesen Artikel meines Werks nicht würdiger und zweckmäßiger beschließen zu können als mit folgenden Auszügen aus **Kants Critik der Urtheilskraft** und aus **Göthe's Künstlerapotheose.** **Herr Professor Kant** hat in jenem vortreflichen Werke über die **Critik des Geschmacks** und der Kunst ein Licht verbreitet, das, wohl und ganz benutzt, zum grösten Gewinn für Geschmack und Kunst gereichen muß. Ich widme mich jetzt um so eifriger dem Studium und der bestmöglichsten Nutzanwendung dieses vortreflichen Werks, da es, ausser dem großen unschätzbaren Lebensgewinn, den ich für mich und die Meinen aus dem Studio der Kantischen Philosophie ziehe, auch noch ein Mittel wird, ächte Dankbarkeit zu üben. Dem Hrn. Prof. **Kant** einzig und allein verdank ichs, daß ich von meinen frühsten Jugendjahren an, nie den gewöhnlichen erniedrigenden Weg der meisten Künstler unsrer Zeit betrat, und seinen akademischen Unterricht, den er mir früh, ganz aus freiem Triebe, antrug, und drey Jahre auf die alleruneigennützigste Weise gab, dank ich das frühe Glück, die Kunst von Anfang an aus ihrem wahren höhern Gesichtspunkte beachtet zu haben und nun das größere Glück, seine unsterblichen Werke mit Gewinn studiren zu können. Seine **Critik der Urtheilskraft** eröffnet mir eine Bahn, auf der ich, vollend' ich sie glücklich, der Kunst eben so nützlich werden kann, als mir selbst: und ich betrete sie um so muthiger, da mein großer Lehrer mich durch schmeichelhafte Aufforderung dazu aufmuntert, und da nach seiner edlen Denkart mir kein ander Mittel der Dankbarkeit bleibt, als durch nähere Anwendung seiner ächten Grundsätze und scharfsinnigen Beobachtungen auf Werke der Kunst und des Geschmacks zur Vermehrung des Nutzens seiner aufklärenden Werke, nach meinem Vermögen beyzutragen. Man erwarte indeß nicht in den nächsten Messen ein solches Werk von mir. Da ich hiebey die Sache selbst einzig und allein vor Augen habe, so werd' ich mir damit alle Zeit lassen, die die Wichtigkeit und Vollendung eines solchen Werkes erfordert.

Hier lasse ich blos einige vortrefliche Stellen aus den Abschnitten über **Kunst** und **Genie** abdrucken, um meine Leser auf das Werk selbst aufmerksam zu machen. Die Beweise dieser Stellen selbst müssen sie in dem Werke an den angezeigten Orten nachlesen. Ich wollte den Künstlern und ächten Kunstfreunden damit nur Begierde nach diesem über alles, was den Menschen nur intereßirt sich ausbreitenden Werke einflößen und den **Zweck** werd' ich sicher nicht verfehlen.

1) Stellen aus Kants Critik der Urtheilskraft.

Es giebt weder eine Wissenschaft des Schönen, sondern nur Critik, noch schöne Wissenschaft, sondern nur schöne Kunst. S. 174.

An einem Produkte der schönen Kunst muß man sich bewußt werden, daß es Kunst sey und nicht Natur, aber doch muß die Zweckmäßigkeit in der Form desselben von allem Zwange willkührlicher Regeln so frey scheinen, als ob es ein Produkt der bloßen Natur sey. S. 177.

Genie, ist das Talent (Naturgabe) welches der Kunst die Regel giebt. 178. oder: Genie ist die angebohrne Gemüthsanlage (ingenium) durch welche die Natur der Kunst die Regel giebt. 179.

Man

Man sieht, daß Genie 1) ein Talent sey, dasjenige, wozu sich keine bestimmte Regel geben läßt, hervorzubringen, nicht Geschicklichkeitsanlage zu dem, was nach irgend einer Regel gelernt werden kann, folglich, daß Originalität seine erste Eigenschaft seyn müsse, 2) daß, da es auch originalen Unsinn geben kann, seine Produkte zugleich Muster, d. i. exemplarisch, seyn müssen, mithin selbst nicht durch Nachahmung entsprungen, andern doch dazu, d. i. zum Richtmaaße oder Regel der Beurtheilung dienen müssen: 3) daß es, wie es sein Produkt zu Stande bringe, selbst nicht wissenschaftlich anzeigen könne, sondern daß es als **Natur** die Regel gebe, und daher der Urheber eines Produkts, welches er seinem Genie verdankt, selbst nicht weiß, wie sich in ihm die Ideen dazu herbeyfinden, auch es nicht in seiner Gewalt hat, dergleichen nach Belieben oder planmäßig auszudenken und andern in Vorschriften mitzutheilen, die sie in den Stand setzen, gleichmäßige Produkte hervorzubringen, (daher denn auch vermuthlich das Wort **Genie** von genius, dem eigenthümlichen, einem Menschen bey der Geburt mitgegebenen schützenden und leitenden Geist, von dessen Eingebung jene originale Ideen herrührten, hergeleitet ist,) 4) daß die Natur durch das Genie nicht der Wissenschaft, sondern der Kunst die Regel vorschreibe und dieses auch uns, so fern sie schöne Kunst seyn soll. 180.

Da die Naturgabe der Kunst, (als schönen Kunst) die Regel geben muß, welcherley Art ist denn diese Regel? Sie kann in keiner Formel abgefaßt zur Vorschrift dienen, denn sonst würde das Urtheil über das Schöne nach Begriffen bestimmbar seyn, sondern die Regel muß von der That, d. i. vom Produkt, abstrahirt werden, an welchem andere ihr eigenes Talent prüfen mögen, um sich jenes zum Muster, nicht der Nachmachung, sondern der Nachahmung dienen zu lassen. Wie dieses möglich sey, ist schwer zu erklären. Die Ideen des Künstlers erregen ähnliche Ideen seines Lehrlings, wenn ihn die Natur mit einer ähnlichen Proportion der Gemüthskräfte versehn hat. Die Muster der schönen Kunst sind daher die einzigen Leitungsmittel, diese auf die Nachkommenschaft zu bringen, welches durch bloße Beschreibungen nicht geschehn könnte. 183.

Ob zwar mechanische und schöne Kunst, die erste als bloße Kunst des Fleisses und der Erlernung, die zweite als die des Genie's, sehr von einander unterschieden sind, so giebt es doch keine schöne Kunst, in welcher nicht etwas mechanisches, welches nach Regeln gefaßt und befolgt werden kann, und also etwas **Schulgerechtes** die wesentliche Bedingung der Kunst ausmachte. Denn etwas muß dabey als Zweck gedacht werden, sonst kann man ihr Produkt gar keiner Kunst zuschreiben, es wäre ein bloßes Produkt des Zufalls. Um aber einen Zweck eines Werks zu richten, dazu werden bestimmte Regeln erfordert, von denen man sich nicht frey sprechen darf. Da nun die Originalität des Talents ein (aber nicht das einzige) wesentliches Stück vom Charakter des Genie's ausmacht, so glauben seichte Köpfe, daß sie nicht besser zeigen können, sie wären aufblühende Genies, als wenn sie sich vom Schulzwange aller Regeln lossagen, und glauben, man paradire besser auf einem kollerichten Pferde, als auf einem Schulpferde. Das Genie kann nur reichen **Stoff** zu Produkten der schönen Kunst hergeben, die Verarbeitung desselben und die **Form** erfordert ein durch die Schule gebildetes Talent, um einen Gebrauch davon zu machen, der vor der Urtheilskraft bestehen kann. S. 184.

Zur **Beurtheilung** schöner Gegenstände, als solcher, wird **Geschmack**, zur schönen Kunst selbst aber d. i. der **Hervorbringung** solcher Gegenstände wird **Genie** erfordert.

Geist in ästhetischer Bedeutung, heißt das belebende Princip im Gemüthe. Dasjenige aber wodurch dieses Princip die Seele belebt, der Stoff, den es dazu anwendet, ist das, was die Gemüthskräfte zweckmäßig in Schwung versetzt, d. i. ein solches Spiel, welches sich von selbst erhält und selbst die Kräfte dazu stärkt. S. 190.

Die Gemüthskräfte, deren Vereinigung (in gewissem Verhältnisse) das Genie ausmachen, sind Einbildungskraft und Verstand. — — Das Genie besteht eigentlich in dem glücklichen Verhältnisse, welches keine Wissenschaft lehren, und kein Fleiß erlernen kann, zu einem gegebenen Begriffe Ideen aufzufinden und andrer Seits zu diesen den Ausdruck zu treffen, durch den die dadurch bewirkte subjektive Gemüthsstimmung, als Begleitung eines Begriffs, andern mitgetheilt werden kann. Das letztere Talent ist eigentlich dasjenige, was man Geist nennt. — —

Das

Das Genie ist die musterhafte Originalität der Naturgabe eines Subjekts im freien Gebrauche seiner Erkenntnißvermögen. Auf solche Weise ist das Produkt eines Genie's ein Beyspiel, nicht der Nachahmung, sondern der Nachfolge für ein anderes Genie, welches dadurch zum Gefühl seiner eignen Originalität aufgeweckt wird, Zwangsfreiheit von Regeln so in der Kunst auszuüben, daß diese dadurch selbst eine neue Regel bekommt, wodurch das Talent sich als musterhaft zeigt. Weil aber das Genie ein Günstling der Natur ist, dergleichen man nur als seltne Erscheinung anzusehn hat, so bringt sein Beispiel für andrer gute Köpfe eine Schule hervor, d. i. eine methodische Unterweisung nach Regeln, soweit man sie aus jenen Geistesprodukten und ihrer Eigenthümlichkeit hat ziehen können, und für die ist die schöne Kunst sofern Nachahmung, der die Natur durch ein Genie die Regel gab. Aber diese Nachahmung wird Nachäffung, wenn der Schüler alles **nachmacht**, bis auf das, was das Genie als Mißgestalt nur hat zulassen müssen, weil es sich ohne die Idee zu schwächen, nicht wol wegschaffen ließ. Dieser Muth ist an einem Genie allein Verdienst und eine gewisse **Kühnheit** im Ausdrucke und überhaupt manche Abweichung von der gemeinen Regel steht demselben wohl an, ist aber keinesweges nachahmungswürdig, sondern bleibt immer an sich ein Fehler, den man wegzuschaffen suchen muß, für dergleichen aber das Genie gleichsam privilegirt ist, da das Unnachahmliche seines Geistesschwunges durch ängstliche Behutsamkeit leiden würde. 197 und 198.

Das Manieriren ist eine andre Art von Nachäffung, nähmlich der bloßen Eigenthümlichkeit (Originalität) überhaupt, um sich von Nachahmern ja so weit als möglich zu entfernen, ohne doch das Talent zu besitzen, dabey zugleich musterhaft zu seyn. S. 199.

Der Geschmack ist, so wie die Urtheilskraft überhaupt, die Disciplin (oder Zucht) des Genie's, beschneidet diesem sehr die Flügel und macht es gesittet oder geschliffen, zugleich aber giebt er diesem eine Leitung, worüber und bis wie weit es sich verbreiten soll, um zweckmäßig zu bleiben, und indem er Klarheit und Ordnung in die Gedankenfülle hineinbringt, so macht er die Ideen haltbar, eines dauernden, zugleich auch allgemeinen Beifalls, der Nachfolge anderer und einer immer fortschreitenden Cultur fähig.



Göthe, der von jeher als Schriftsteller und Dichter mehr, als jeder andre auf mich gewirkt hat, dessen Kunstdarstellungen jedes feinere höhere Künstlerbedürfniß in mir befriedigen und dessen näherer inniger Bekanntschaft ich die schönsten Aufschlüsse, über das rechte Wesen der Kunst danke, **Göthe** hat sich durch die neue Ausgabe seiner Schriften um jede Kunst und alle zur Kunst Berufene, vorzüglich aber auch um die Tonkunst und den ächten Komponisten höchst verdient gemacht. Von dem herrlichen Gedicht, das den ersten Band anhebt, **Zueignung** überschrieben, und das in der schweren Dichtungsart, die die Italiäner ottave rime nennen, ein so vollkommnes Muster ist, wie es vielleicht selbst die Italiäner nicht aufzuweisen haben, bis zu dem kleinen Drama: **Künstlers Apotheose**, das den achten Band beschließt, weht durch alle Stücke ein so ächter großer Kunstgeist, daß diese Lektüre allein, jeden zur Kunst Berufenen wecken und auf den rechten Weg leiten kann.

Dort spricht die **Wahrheit** durch des Dichters Mund:

Dem Glücklichen kann es an nichts gebrechen,
Der dies Geschenk mit stiller Seele nimmt;
Aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit,
Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit.

hier die Muse:

So wirkt mit Macht der edle Mann
Jahrhunderte auf seines Gleichen:
Denn was ein guter Mensch erreichen kann
Ist nicht im engen Raum des Lebens zu erreichen.
Drum lebt er auch nach seinem Tode fort
Und ist so wirksam als er lebte.
Die gute That, das schöne Wort,
Es strebt unsterblich, wie er sterblich strebte.

Für alle Lebensmomente des Künstlers von der Stunde der Einweihung bis zu seiner Apotheose finden sich in Göthe's Schriften erweckende, leitende, erhebende, bildende goldne Sprüche. Und was müssen jedem ächten Künstler, oder auch wahrhaft Berufenen Göthe's vollendete Darstellungen nicht alles seyn und gewähren! Seine **Iphigenie** und sein **Tasso** sind gewiß die vollendetsten größten Kunstdarstellungen, die irgend eine Sprache aufzuweisen hat, sein **Götz von Berlichingen** und sein **Faust** — doch ich trete aus den Schranken des Tonkünstlers, der ich hier nur seyn darf und soll, und so sey auch dieser nur daran erinnert, daß er in der neuen Ausgabe von **Göthe's** Schriften für jede Art, die nur je auf dem deutschen Theater vorgestellt werden und wirken kann, vortrefliche Gedichte findet, die ihm den wahren Gang der Leidenschaft und des Effekthuenden unverkennbar vorzeichnen. Sie enthalten für den Gesang ausser einer Menge sehr bedeutender, schöner einzelner Gedichte, im achten Bande, folgende Stücke: 1) **Claudine von Villa Bella.** 2) **Erwin und Elmire.** 3) **Jery und Bäteley.** 4) **Scherz, List und Rache.** 5) **Lila.** 6) **Der Triumph der Empfindsamkeit.** 7) **Die Vögel.** Diese beiden letzten sehr launigen Stücke geben dem Tonkünstler viel Anlaß zu ächt komischer und originallauniger Musik. **Haydn**, **Dittersdorf** und **Rosetti** könnten ihr schönes Talent gar sehr dabey anwenden. Die drey ersten Stücke habe ich mir großer Lust in Musik gesetzt, und bereits in Berlin mit sehr glücklichem Erfolge aufführen sehn. Nächstens kündige ich einen Clavierauszug davon u. von andern Götheschen Sachen, die ich komponirt habe, an.

Hier mögen nun noch einige große ächte Kunstlehren stehen, die den sich fühlenden Künstler und Kunstfreund gewiß mit neuer Liebe und neuer Begier für dieses Mannes ächte Genie- und Kunstwerke beleben müssen.

---

2) Aus Göthe's Künstlers Apotheose. *)

Ein Meister zum Schüler.

Du siehst, wie wahr ich stets gesagt:
Je mehr als sich ein Künstler plagt,
Je mehr er sich zum Fleiße zwingt
Um desto mehr es ihm gelingt.
Drum übe dich nur Tag für Tag,
Und du wirst sehn, was das vermag!

Dadurch

*) Göthe's Schriften. Achter Band. S. 301 u. f.

Dadurch wird jeder Zweck erreicht,
Dadurch wird manches Schwere leicht.
Und nach und nach kommt der Verstand
Unmittelbar dir in die Hand.

Ein andrer Meister zum Schüler.

Ich sehe was du thust, was du gethan,
Bewundernd halb und halb voll Mitleid an.
Du scheinst zum Künstler mir gebohren,
Hast weislich keine Zeit verlohren.
Du fühlst die tiefe Leidenschaft,
Mit frohem Aug' die herrlichsten Gestalten
Der schönen Welt begierig fest zu halten;
Du übst die angebohrne Kraft,
Mit schneller Hand bequem dich auszudrücken.
Es glückt dir schon und wird noch besser glücken
Allein — —
Allein du übst die Hand,
Du übst den Blick, nun üb' auch den Verstand!
Dem glücklichsten Genie wirds kaum einmal gelingen,
Sich durch Natur und durch Instinkt allein
Zum Ungemeinen aufzuschwingen:
Die Kunst bleibt Kunst! Wer sie nicht durchgedacht,
Der darf sich keinen Künstler nennen:
Hier hilft das Tappen nichts: eh' man was Gutes macht,
Muß man es erst recht sicher kennen.

Schüler.

O sagt mir nur, ob ich zu tadeln bin,
Daß ich mir diesen Mann zum Muster auserkoren?
Daß ich mich ganz in ihn verlohren?
Ist es Verlust, ist es Gewinn,
Daß ich allein an ihm mich nur ergötze,
Ihn weit vor allen andern schätze,
Als gegenwärtig ihn, und als lebendig liebe,
Mich stets nach ihm und seinen Werken übe?

Meister.

Ich tad'l es nicht, weil er fürtreflich ist;
Ich tad'l es nicht, weil du ein Jüngling bist:
Ein Jüngling muß die Flügel regen
In Lieb' und Haß gewaltsam sich bewegen.
Der Mann ist vielfach groß, den du dir auserwählt,
Du kannst dich lang' an seinen Werken üben;
Nur lerne bald erkennen, was ihm fehlt.
Man muß die Kunst und nicht den Meister lieben.

— — — — — — —

Erkenne, Freund, was er geleistet hat.
Und dann erkenne, was er leisten wollte,
Dann wird er dir erst nützlich seyn,
Du wirst nicht alles neben ihm vergessen,
Die Tugend wohnt in keinem Mann allein:
Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen.

J. F. Reichardt's
Musikalisches Kunstmagazin.

VIII. Stück.

Auf den Tod
Carl Philipp Emanuel Bach's.*)

Es bildete die leise schaffende Natur
Jahrhunderte an diesem Manne,
In Kunstvollkommenheit erschien er uns.
Sie blickte tief ihm in die Seele
Und sah —— Schweig tiefverehrend, Muse! —
Und sein Geschlecht erlosch mit ihm.

*) Seit zwey Jahrhunderten entsprangen aus der Bachschen Familie viele der größten Componisten, Organisten und Clavierspieler. Joh. Seb. Bach, der größte Künstler von allen, zeugte noch in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts vier Söhne, die alle große Meister wurden. Wer kennt nicht den hallischen, den berlinischen, den englischen (oder den mailändischen) und den buckeburger Bach? Alle diese hinterlassen keine Nachfolger — wenn man den Concertmeister Bach in Bückeburg ausnimmt, dessen Sohn Claviermeister bey der regierenden Königinn von Preussen ist — Keine Nachfolger, die den grossen Nahmen auf die Nachwelt bringen. Der majestätische Strom theilt seine höchste Fülle in vier Arme, schickt diese allen Weltgegenden zu und sie alle treffen auf Sümpfe in denen sich die schöne Flut unwiederbringlich verliert.

Einige Anmerkungen zu den merkwürdigen Stücken großer Meister im siebenten Stücke dieses Magazins.

Eine große vollständige Arie aus der Oper Julius Cäsar von unserm **Händel** sammt ihrer Begleitung von zwey Violinen und Baß macht den Anfang. Jeder Künstler und Kunstfreund von Gefühl wird die hohe Wahrheit und Kraft des Ausdrucks dieser Arie ohne mein hinzuthun fühlen; und wer meine bisherigen Bemerkungen über dieses Meisters Werke mit Aufmerksamkeit gelesen hat, wird sich das Wie und Warum darüber auch leicht erklären können. Ich will hier nur über das Eigne und Zweckmäßige der Instrumentalbegleitung einige Anmerkungen machen.

1) Die Stimme frey und unbedeckt wirken zu lassen; 2) sie im Tone zu erhalten und die Harmonie überall deutlich zu bezeichnen; 3) der Stimme die nöthigen Ruhepunkte zu geben ohne merkliche Unterbrechung und Lücken in der Melodie zu veranlassen; 4) im Allegro den lebhaften Gang der Bewegung zu unterhalten, und 5) einige den Gesang der Oberstimme heraushebende Schatten anzubringen, dies ist der unverkennbare Zweck dieser Begleitung. Man sehe wie meister- und musterhaft er ausgeführt ist. Damit die Stimme frey wirken kann, berühren die Instrumente fast nie ihre Hauptnoten, und ist die meiste Zeit getheilt und läßt die Akkorde nur gebrochen und nachschlagend hören: oft geht sie auch blos von dem Baß begleitet, der damals immer mit dem **Flügel, Violoncell** und **Contrabaß** besetzt war; 2) um die Stimme im Ton zu erhalten, und die Harmonie überall deutlich anzudeuten, hat das Accompagnement immer nur wesentliche Akkordnoten, keine einzige durchgehende Note mit der Singstimme, 3) um der Stimme die nöthigen Ruhepunkte zu geben ohne merkliche Unterbrechungen und Lücken in der Melodie zu lassen, führen die Violinen auf eine äußerst eindringliche und den Ausdruck des Ganzen sehr verstärkende Weise den bedeutenden Gesang des ersten Taktes auf die Worte: *piangerò* durch das ganze Largo durch. So wie **Händel** in seinen Chören die große Feinheit fast immer beobachtet, denselben Worten auch durch alle Stimmen immer dieselbe Melodie zu geben, wodurch seine Chöre vorzüglich so tiefen bleibenden Eindruck beym Zuhörer machen, so hat er in seinen Arien auch sehr oft die Feinheit den Hauptgedanken in der Begleitung zu Zwischensätzen zu gebrauchen, und hier ist das nicht nur von Seiten der musikalischen Bearbeitung ganz vorzüglich schön durchgeführt, sondern es trägt auch noch zum Ausdruck des Hauptinhalts der Worte außerordentlich viel bey. Die Worte heißen:

Piangerò

Piangerò la sorte mia	Klagen werd' ich mein Geschick,
Si crudele e tanta ria	Ach so hart so grausam! —
Finche vita in petto avrò	Bis das Leben mir entflieht.

und dazu seufzt die Begleitung immer fort: piangerò. Wie im Allegro 4) die Instrumente die Bewegung ununterbrochen unterhalten fällt in die Augen: 5) die Unisini in allen Instrumenten dienen der Singstimme zum Schatten die ihre hohen schneidenden Töne noch mehr herausheben.

Diese meisterhafte Begleitung die der Singstimme nur zur Stütze und vollkommenen Wirkung dient, setzt aber auch Singstimmen voraus die wirklich schön und klingend und **ächt gebildet** sind: Stimmen, wie sie die Faustina, Astroa, Farinelli, Salimbene, Carestini, Senesino, Raff, Romani und noch mehrere in dem schönen Zeitalter durch Natur und **ächte Bildung** hatten, und wie man sie itzt nur an einer *Mara* findet. Daß solche Stimmen itzt so höchst selten gefunden werden, ist eine der Hauptursachen, warum die meisten Componisten itzt für den Gesang und dessen Begleitung arbeiten müssen, als es sich eigentlich der Natur der Sache nach nur für soloblasende Waldhörner und dergleichen Instrumente gehört, bey denen das Orchester alles das ausfüllen muß, was dem Soloinstrumente seiner Natur nach abgeht und alles das bedecken muß, was auch die vollkommensten Ausüber solcher Instrumente nicht vermögend sind mit der Vollkommenheit und Sicherheit hervorzubringen, als die übrigen dem Instrumente natürlichen Sachen. Uebrigens ist diese Arie aus einer Sammlung genommen, die ich meinen Lesern bekannt machen muß. Es ist ein großes in Kupfer gestochenes Werk von 440 Kupferplatten, welches die schönsten Arien aus den meisten Opern enthält, die von **Händel** in **London** aufgeführt worden sind. Ich will zur Erleichterung der Nachfrage den ganzen Titel davon hersetzen, überzeugt, daß man sich dieses Werk, daß die Blüthen und Blumen der meisten Händelschen Opern enthält, leichter verschaffen kann, als die Opern selbst, die nur zum Theil in Kupfer gestochen sind. Er heißt: Apollo's Feast or the Harmony of the opera stage being a well-chosen Collection of the favourite et most celebrated Songs out of the latest Opera's compos'd by Mr. Handel, done in a plain a intelligible Character with their Symphonys for Voices and Instruments the whole fairly engraven et carefally corrected (Dieses letzte ist nicht wahr.) containing 231 Plates. London Printed for and sold by Walsh in Caterine street in the strand and Joseph Hare in Cornhill near the Royal Exchange. Ein dritter Theil dieser Sammlung, der aus 209 Kupferplatten besteht, hat noch folgende Nachricht auf dem Titel: In this, and the Ist Collection is contain'd all the celebrated Songs out of Mr. Handel's Operas. Das ist nun nicht so ganz wahr, indeß enthalten beyde Theile — der zweyte, den ich nicht besitze, muß Werke eines andern Meisters enthalten — doch die schönsten Arien aus den meisten **Händelschen** Opern und zwar aus *Giulio Cesare*, *Flavio*, *Muzio Scevola*, *Othone*, *Floridante*, *Tamerlano*, *Rinaldo*, *Tolomeo*, *Admeto*, *Allessandro*, *Rodelinda Scipio*, *Siroe*, *Radamisto*, *Ricardo I. Theseo*. Die Titel der Opern sind in diesem Werke großentheils englisch abgedruckt, auch enthalten viele Arien neben der italiänischen Poesie einen untergelegten englischen Text. Die meisten Arien sind in vollständiger Partitur abgedruckt und da wo nur eine Violinstimme und der Baß neben der Singstimme steht, — zuweilen steht auch blos Violino unis. über der Singstimme — ist wohl auch bey der Aufführung, nach der damaligen Simplicität der Begleitung und dominirenden Gottheit der Singstimme weiter keine Begleitung gewesen, und man findet sie auch so in den vollstimmig gestochenen Partituren; die meisten Arien haben indeß **zwey Violinen**, **Bratsche** und **Baß**: einige auch blasende Instrumente, die man damals noch sehr zu hervorstechender und ganz bestimmter Wirkung aussparte. Die Singstimme der meisten Diskantarien ist im Violinschlüssel, nur selten, und meist bey tiefern fast Contr'Altarien im Diskantschlüssel. Man ist damals in London eben so klug gewesen als man es itzt in Berlin ist: zu großen heroischen Rollen auch die Baßstimme auf dem italiänischen Operntheater zu gebrauchen: es ist eine Freude die schönen Händelschen Baßarien anzusehen, die nicht Diskantarien seyn wollen, sondern ächte Baßarien sind und von Anfang bis zu Ende es bleiben. Die meisten Arien sind am Ende noch für

eine

eine Flöte, eine Quinte, auch wohl Sexte höher abgedruckt, worinnen die Oberstimme aus den Ritornells so wohl als von der Singeparthie Note für Note stehen. Endlich enthält die Sammlung auch noch einige Duetten aus den Händelschen Opern.

Nun folgt eine kleine Cavatine aus der französischen Oper *Castor et Pollux* von *Rameau:* die mir ein Muster von wahrer Deklamation zu seyn scheint, und die dabey zugleich einen so lieben ausdrucksvollen Gesang hat, und von sehr bedeutender kräftiger Harmonie unterstützt wird. *Quelle foible victoire*, wie da die Melodie in engen Intervallen einhergeht und sich hinab senkt, und wie schön und nachdrücklich sie auf dem zweyten Verse, *lorsqu'on perd un bien sans retour*, steigt ohne einen Sprung zu thun der den neuen Klageton der Melodie unterbräche. Und wie sie nun zu den Worten: *La vengeance plait à la gloire* höher steigt und nach dem nachdrucksvoll hochgehaltenen *mais* zu den Worten: ne console pas l'amour, trostlos hinabsinkt: und dann bey Wiederholung der beyden Verse noch höher steigt und am Ende noch tiefer fällt als vorher, und das alles so natürlich, daß der weiteste Schritt hinauf eine Quarte, der größte Fall eine Quinte ist. Man lasse sich nicht durch das Auge verleiten zu glauben, daß der höhere Ton auf die Sylbe *un* im zweyten Verse gegen die Wahrheit der Deklamation sey. Es trift hier ein was **Moritz** in seinem **Versuch einer deutschen Prosodie** sehr richtig bemerkt. Er sagt Seite 3. „Es ist der Natur der Sache gemäß, daß die Höhe des Tons sehr oft auf die kurze Sylbe fallen muß: denn diese Höhe ist ja Ausdruck des Affekts und der Affekt wartet nicht mit seinem Ausdruck, bis er an die Hauptsylbe des Worts kömmt; sondern reißt an sich was ihm am nächsten liegt und läßt alsdann das Folgende ruhig nachtönen. Der Affekt kann der Hauptsylbe wohl den Ton, aber nicht die ihr eigene Länge rauben." Hier ganz der Fall: *bien* das um einen Ton tiefer ist, hat seine volle Länge. Auch die innigere Herzlichkeit und Annehmlichkeit die die Melodie durch diesen höheren Ton erhält kommt hier mit in Betracht. Die Bewegung in der Deklamation ist auch vortreflich, nur bey den Worten: *la vengeance plait à la gloire* lebhaft, sonst überall in langsamen Trauerschritt einhergehend.

Die Modulation ist auch ganz meisterhaft geführt: die beyden ersten klagenden Verse bleiben in F mol, der dritte sich erhebende starke Vers weicht ins as aus; bey der Wiederholung berührt er F und B und G und C dur auf eine frappante und doch gar nicht harte Weise und das Einlenken und Zurücksinken in F mol zum letzten Verse ist von der unfehlbarsten tragischen Wirkung. Eine wahre Schönheit ist noch das schnelle Zurücktreten in den vorletzten Akkord, auf die Sylbe mais im dritten Takte des zweyten Theils. Der Gang des Basses ist auch groß und von Bedeutung.

Es ist gar nicht zu verwundern wenn Händels und Rameau's Werke zu einer Zeit da in Italien schon große Mißbräuche die Kunst zu entstellen anfingen, so auf **Gluck** wirkten, daß er die Bahn, die er bis zu ihrer Bekanntschaft gewandelt war, schnell verließ und sich aus den Gefühlen und Reminiscenzen, die die Werke dieser beyden Meister in ihm zurückließen, einen Styl bildete der fürs Theatralische so hoch wirkend geworden ist.

Ich lasse nun noch eine allerliebste kleine **Arie** aus dem **Intermezzo** *la Zingaretta* von *Leonardo Leo* folgen um zu zeigen unter welchem richtigen und feinen Geschmack die großen Künstler damaliger Zeit jeden Gegenstand bearbeiteten. Jeder Künstler wird hier gleich die sichere Meisterhand erkennen, aber dennoch wird es sich itzt wohl so leicht niemand einfallen lassen, daß das liebe naiv-komische Stück von dem großen Kirchenkomponisten und dem heroischen Opernkomponisten *Leo* sey. Und doch ist es von ihm, und das ganze Intermezzo ist in diesem ächt naiv-komischen Styl gearbeitet. Alles ist hier dem Gegenstande angemessen, bis auf die häufigen kleinen Vorschläge in der Begleitung, die man umsonst in einem seiner ernsthaften Stücke suchen würde. Ein kleiner ächt komischer Zug der den feinen Beobachter zeigt, ist das Anticipiren und lange Aushalten des Artikels *La*. Es ist nemlich ein Zigeunermädchen die ihre Wahrsagerkünste ausruft; und bey allen solchen Ausrufen

fen der Stimmen wird man bemerken, daß sie, um sich durchzuschreien und gehört zu werden, irgend einen offenen Vokal in ihrem Ausrufungsworte festhalten und auf dem die Stimme möglichst erheben; und die meiste Zeit ist es eine kurze unbedeutende Sylbe mit der sie diese Operation vornehmen. Dies ist hier sehr treffend und wirkend nachgeahmt.

Die **Cavatine**, von **Naumann**, aus der Oper **Protesilao** wird allen meinen singenden Lesern gewiß ein vorzüglich willkommenes Stück seyn: denn dem Sänger muß **Naumann** durch die große Naivität und Faßlichkeit seiner Melodien einer der besten und erwünschtesten Componisten seyn. Diese Cavatine ist aber auch für den Künstler selbst ein sehr merkwürdiges achtungswerthes Stück; sie ist eines **Glucks** würdig. Nicht daß **Gluck** die Worte:

Gelido nelle vene
Mi scorre il sangue al core,
reggere a tante pene
quest' alma mia non sa,

so würde gefaßt und ausgedrückt haben. **Gluck** hatte in seinen letzten ihn verewigenden Arbeiten immer nur die strengste Wahrheit und höchste Kraft des Ausdrucks zum Augenmerk. In seinem beliebten *Rondò* des *Orfeo: Che faro senza Euridice*, hat er den Italiänern und seinem Sänger Guadogne zu Gefallen gewissermaßen zum letztenmale, den Grazien auf Kosten seiner Göttin der tragischen Muse geopfert. Hier in Naumanns Gesang sieht man durch das ganze Stück den Komponisten dem angenehmer gefälliger Gesang zur Natur geworden, der sanfte Rührung der starken Erschütterung vorzieht, der seinen Sänger, dessen Bequemlichkeit und Vortheil, und sein Zeitalter nie aus den Augen läßt. — Von der Seite ist also wohl kein Componist verschiedener von **Gluck**. Aber die Oekonomie des ganzen Stücks, die Wahl und Benutzung der Instrumente: außer dem gewöhnlichen Orchester, neben das obligate Violoncell und Bassons ein mahlerisches Trauergewand — und ganz vorzüglich der ächte theatralische Eintritt des **Chors** mit dem unvorbereiteten Sekundenakkord, und der über dem leise singenden, die Königin beklagenden, Chor, fortgehende dominirende Gesang der Hauptstimme. Dies thut eine hinreißende Wirkung auf jedes fühlende Herz.

Zu Befriedigung der Neugierde meiner Leser die wohl davon gehört haben, daß ich vor 2 Jahren die Oper **Protesilao** gemeinschaftlich mit Naumann komponirte, füge ich hier eine Cavatine aus meinem Akte bey: über die man von mir selbst keinen Commentar erwarten wird. Aber die Geschichte dieser gemeinschaftlichen Komposition kann ich meinen Lesern wohl erzählen. Naumann war im Jahr 1789 hier in Berlin, um seine Oper **Medea** aufzuführen: und ich sollte in dem Jahre schon die Reise nach Italien machen die ich hernach ein Jahr später machte; es verzog sich aber damit bis in den November. Die zweyte Oper für den Carneval sollte *Fedra* von *Paisiello* seyn, die wollte sich aber für die hiesigen Sänger nicht recht passen; mir allein nun noch eine Oper zu bearbeiten aufzutragen, dazu hielt man es für zu spät, und so wählte man eine Oper von zwey Akten, und Naumann und ich loseten um die Akte. Mir fiel der erste zu. Indeß nahmen wir uns beyde gleich vor, daß jeder die Oper ganz komponiren wolle. Sobald ich mit meinem ersten Akt fertig war, gieng ich an den zweyten, wurde auch damit bis zur ersten Probe des Naumannschen zweyten Akts fertig, und gab meine bereits ins Reine geschriebene Partitur des zweyten Akts an diesem Tage an Naumann, damit auch er sich die Lust machte, zu sehen, wie wir beyde den Akt verschieden behandelt hätten. Im vorigen Jahr hat mir Naumann geschrieben, daß er nun auch den ersten Akt bearbeitet habe.

Francesco Feo.

Et in-car-na-tus est de spi-ri-tu san-cto ex ma-ri-a vir-gi-

ne et ho — mo et ho - mo

et ho-mo fac - tus est ho-mo ho-mo fac - - tus est.

et ho mo fac - tus et homo fac - tus ho-mo

Cru-ci - - fi xus e-ti - am pro no - bis

Cru-ci-fi-xus e-ti-am pro no - - - - -

Cru - ci - fi- xus e-ti - am pro no -

Pas - sus pas — sus et se-

bis sub Pon-ti-o Pi - la - to

pul - tus et se - pul-tus et se-pul-tus est.

Pergo e si.

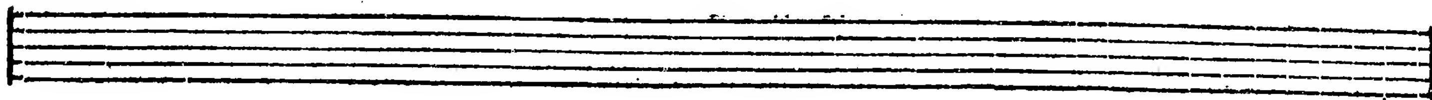
Recitativo.

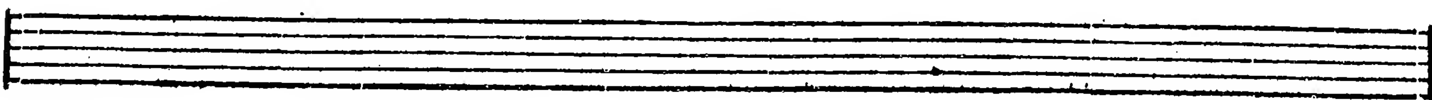
Di costei parlo a cui natura e amore solo per mio dolor per mio dispetto armò di rabbia il petto tal che sprezza i sospiri e le querele non cura il pianto e ride alle mie pene Ah perchè non pos' io vincer del core l'ostinato voler che mi da morte e di lei che nemica è di pietade seguendo il rio costume cangiar gl'affetti in odio e crudeltade.

Cavatina

Largo.

Tu do-vre-sti a- mor ti-ran-no o sce-ma-re in me l'af-fan- no o ad-dol-ci-re il suo ri-go-re o ad-dol-ci-re il suo ri-gor il suo ri-gor.





H a e n d e l.

Adagio.

Fa - te- mi o Ciel, al - men ve- der l'a-ma - to ben l'a-ma- to ben o Ciel al-

men con - ten - to poi soffrir po-tro il mio fa- to conten- to poi sof-

frir — po-tro il mio fa - to. Fa - te-mi o Ciel al-men veder l'a-ma- to

ben l'a - ma - to ben con - ten-to poi sof-frir — po - trò - po - trò il mio fa -

to con-ten-to poi — soffrir po-trò il mio fa — —

to con-ten-ta poi soffrir — — po-trò il mio fa — to.

Clav.

C l e r a m b a u l t.

Dieu des Mers, suf-pen-dez — — l'in-con - ftan - ce de

l'On - de Cal-mez — les vents im-pe-tu-

eux l'a - mour ex - po - fe à vos flots dange-reux le plus fi - dè - le a mant du

mon - - de

Dieu des Mers fuf-pen - dez — l'in-con - ftan - ce de l'on - de

cal - mez — les vents impe-tu - eux l'a - mour ex-

po - fe à vos flots dange - reux le plus fi-dè - le amant du mon - de l'amour ex-

po - se a vos flots dan-ge- reux le plus fi - de le a-mant du mon - - de

Alessandro Scarlatti.

Allegro.

Scher - - - za Scher — za scherza a'mando la Ron-di-nel - la lie-ta go-de la Tor-to - rel - - la io so - la mi - se-ra non so go-der io so - la mi-se-ra non so go-der

Scherza a - mando la Ron-di - nel- la lie-ta go-de la Tor-to -
rel - la, Scherza la Rondi - nel - la go - de la Torto - rel - la io so - la
mi- se - ra non so go - der, Scherza la Rondi - nel - la, go- de la Torto -
rel - la io so- la mi - se - ra non so go - der nò
io so- la mi- se - ra, non so go- der non so go- der.

Sopr. 1.
Alto 1.

Ky - ri - e e -

Ten. 1.
Basso 1.

Sopr. 2.
Alto 2.

Ky - ri - e e -
Ky — — ri -

Ten. 2.
Basso 2.

Sopr. 3.
Alto 3.

Ky - ri - e e -

Ten. 3.
Basso 3.

Sopr. 4.
Alto 4.

Ky - ri -
Solo. Ky - ri - e e - lei - son

Ten. 4.
Basso 4.

Ky - ri - e e - lei - son
Ky - ri e e lei - - son

Contin.

le — — — i - fon e — le — — i -
e - le - i -
lei - fon e le - i
le — i

lei - fon e - le — - - —
e e - le - i - fon e - le — i -
i
Ky - ri - e e - le - i -
le - i -

lei - - fon e - le - i -
e le - i -
e

e — Ky - ri - e e - le - i
le - i
Ky - ri - e
Ky - ri e e - lei - fon e - le - i -

fon
fon

fon
fon

fon Ky - - ri - e e - lei -

fon
fon

fon Ky — ri - e
fon

fon
fon

fon

6 6 6 7 7

Ky - ri - e Ky - ri - e

Ky - ri - e e - lei - ſon

ſon Ky - ri - e e - lei - ſon

Ky - ri - e

e - le - i - ſon Ky — ri - e e -

Ky - ri - e Ky - ri - e



Solo

Ky - ri -

Ky - ri -

Ky - ri - e

Solo

lei - - fon

e - le - i - fon

Solo

e - le - i - fon

p 6 7 4 * 6 6 6

e, Ky - ri - e - e - lei - son, e -
e, - - Ky - ri - e

e - Ky - ri - e e - le - i -
Ky - ri -

Tutti

Ky - ri - e,

Tutti

Tutti

Ky - ri - e,

Tu

Tutti

Ky - ri - e

Tutti

p

p

tr

lei - son

son

Ky - ri -
e - le - i - son - e -

Ky - ri
e - le - i - son e - le - - -

e - le - i - son Ky -
e - le i - son Ky - ri -

e - le - i - son Ky - - ri -
e - le - i - son - e - le - -

Ky - ri - e e -
Ky - ri -

e - le - i - son e - le - -
e - le - i - son - - e - lei - - -

* t. f. 2 3

Solo.

Ky - ri -

Solo.

e e - lei - son
le - - - i son e - le - i son

e - e - le - - i - son
- - - - - i - son

- - ri - e
e Ky - - ri - e e - le - i - son

e Ky - ri - e e - le - i - son
. - - - i son

lei . - - - -
e e - le - i - son

- - - - - i - son
- - - son - e - le - i - son

6 4 7 5 4 3 6

Solo

fr

e, Ky - - ri - e e le - i - fon

Ky - ri -

e -

Ky - ri -

Ky - ri -

Ky - ri -

7
5

6

t. f.

Tutti

e - le - - - i - fon e -
e - le - i - fon

e le - - i - fon e - le - i -

e - le - - - - - -
e le - - i - fon e

e e lei - - -
fon e -

lei - - - - - -
e e - le - i - fon e - le - i

e lei -
e e - lei - - - - -

e - le - - - - - -

e - le - - - i - fon e
e e lei - - -

le - - - - i - fon
e - le - i - fon e - le - i - fon

fon e - le - i - fon
le - i fon e - le - i - fon

- - - i - fon e - le - i - fon
le - - i - fon

fon Ky - ri e e - le - i - fon
lei - fon e -

— fon e - le - i - fon
fon e - le - i - fon

— fon e - le - i - fon
- - Ky - ri - e e - le - i fon

- - i - fon e - le - i - fon
lei - - -

le - - i fon e - le - i - fon
fon e - le - i - fon

6 4 7 5

Chriſte eleiſon a 2 Cori voci Concertante

C. Faſch.

Coro I.

Soprano
Alto

Chri - ſte e - le - i - ſon e -
e -

Tenore
Basſo

e -
e -

Coro II.

Soprano
Alto

Chri - ſte e - lei - ſon, e -

Org.

Tenore
Basſo
e Organo

lei - ſon e - lei - ſon Chri - ſte e - lei -
le - i - ſon e - le - i

lei - ſon e - lei - ſon Chri - ſte
le - i - ſon

le - i - ſon Chri - ſte e - lei - ſon
Chri - ſte e

fon Chri - fte e - le - i - fon e

e -
e -

Chri - fte e - le - i - fon e -

6 6 7 ♮
e -

lei - fon e - lei - fon Chri - fte e-
Chri - fte e-

le - i - fon

le - i - fon Chrifte e - lei - fon
Chri - fte

lei - fon 7 6 ♮ 6♭ 5 5♭

lei - - - - fon Chri- ſte e - le - i
le - - - - - - i

fon e le
Chriſte e

6 6 43 7 ♮ 6 7 4 3

fon Chri - ſte e le - i fon
e - le - i - fon - e - lei - - fon e

Chri - ſte e - le i - fon

e le i
Chri - ſte e - lei - fon

tr

e - le - i - ſon e - le - i ſon e - le - i
lei - ſon e - le - i

e - le - i ſon e - le - i - ſon e - le - i -
e - le -

e - lei - ſon e
e - le - i -

pp 7 6 5 7 6 ♮ p 6 5 ♮ 8 6 4 ♮

ſon e - le - - - i - ſon
Chri - ſte Chri - ſte e le

ſon e le - - i ſon
- - - i - ſon

lei - ſon e - le -
ſon e le -

tr

8 ♮ 4 2 ♮ 6 6♮ 5♭ 4 3 5 5♮ 6 7 4 ♮ 3 5 3

e - le -

e - le - - i - son
e - lei - son e le -

e - le
e - le - i - son e - le -

- - - son Chri-
- - - i - son

- - - - - i son
e - le - i - son - e - le - i
6 3 6 7 7 9 3 9 8 7

Chri - ste e - le - i - son p e - le - i - son
Chri

Chri - ste e - le - i - son

ste e - le - - - i son
Chri - ste e - le - i - son e - le - i - son

Chri - ste Chri - ste e - le - i - son e - le - i - son
7 6 7 4 7 7 6 5

Einige Anmerkungen
zu den
Merkwürdigen Stücken verschiedener Meister.

Ich greife in den großen Vorrath von Stücken aller Art, die ich seit mehreren Jahren für dieses Werk dem ich eine weit größere Ausdehnung zu geben hoffte, bestimmte, um zum Beschluß noch von allem etwas zu geben, und beschließe mit Auszügen aus einem Werke, das an Fleiß und Kunstvollendung alles übertrift, was ich bisher meinen Lesern vorlegte.

Erst ein paar kleine Stücke aus einem Motett von *Feo*, die eben nicht im Stande sind, einen Begriff von dem großen Verdienst dieses unsterblichen Künstlers zu geben, die aber dazu dienen können zu zeigen, daß die enharmonischen Rückungen, in die itzt manche sonst schätzbare Componisten so viel Werth setzen, daß sie meynen sie müßten sie überall, von der großen Oper bis zum niedrigkomischen Intermezzo anbringen, ohne zu bedenken wie selten sie glücklich angebracht sind, und daß das Verdienst sie bloß angebracht zu haben so äusserst gering ist, — daß diese auch damals schon sehr üblich waren; und selbst die kluge Vorsicht die Wechselung nicht auf der Stelle anzudeuten, um den Ausüber nicht zu irren und lieber das Ansehen eines orthographischen Fehlers zu dulden, nicht unangewand blieb. Der Fall ist hier eben beym ersten Stück im dritten Takt in der Oberstimme wo Cis in Des verwandelt wird, der Componist es aber als Cis gelassen hat; eben so im fünften Takt im Tenor, wo Es zu Dis wird. Der Componist scheint hier diese enharmonische Rückungen mit gutem Vorbedacht angebracht zu haben, um das Unbegreifliche und Uebernatürliche der Worte auszudrücken. Die letzten Worte: homo factus est, sind auch durch die hohen und langen Noten, durch die Pause und die drauf folgende Wiederholung des Wortes *homo* meisterhaft deklamirt. An dem zweyten Stück ist die natürliche Führung der Imitationen des schönen ausdruckvollen Themas, und die so ganz ungesuchte Augmentation desselben im Baß merkwürdig. Auch ist wieder der Ausdruck des Worts *Passus* von großer Kraft. Die enharmonische Rückung im neunten Takt wo *B* zu *Ais* wird, ist leicht zu erkennen. — Uebrigens ist *Francesco Feo* ein Zeitgenosse *Leonardo Leo*'s, der wie dieser in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts die Kunst verherrlichte. Nach einer großen Messe und einem Motett alla Capella, so ich von ihm besitze, ist er einer der allergrößten Kirchenkomponisten die Italien je gehabt hat: ich würde jene Messe für das Meisterstück des *Leonardo Leo* halten, wenn ich nicht aus den Händen eines sehr eifrigen Schülers von *Leo*, des Capellmeisters *Sala* in Neapel die eigenhändige Originalpartitur von *Feo* erhalten hätte. Die Messe ist für 10 Singstimmen und ein ganz vollständiges Orchester von Violinen, Bratschen, Violoncellen, Hoboen, Flöten, Fagotten, Waldhörnern und Trompeten geschrieben; und die Benutzung und Bearbeitung der blasenden Instrumente, die zuweilen ein eignes Orchester gegen das Orchester der Saiteninstrumente formiren, muß alle die neuern Componisten, die sich einbilden in einer solchen Anwendung der Blasinstrumente neu und Original zu seyn, eben so beschämen wie mich selbst. Es ist diese Messe eines der seltenen ächten Kunstwerke, denen man kein Zeitalter und kein Vaterland ansieht. Die Verehrer Händels und Bachs werden sie eben so gewiß für eine Arbeit dieser Meister, als andere für die Arbeit der größten italiänischen Componisten halten. *Feo* muß wenig von seinen Arbeiten haben bekannt werden lassen; seine Sachen sind sehr schwer zu haben. Noch muß ich eines komischen Intermezzo's von diesem großen Meister erwähnen, das mit außerordentlichem Witz in ächt komischen Styl geschrieben ist, wobey aber, wie in den Werken aller großen Meister vortrefliche korrekte Arbeit ist.

Nun folgt ein Recitativ und eine kleine Cavatine aus einer Cantate von Pergolesi, die, wie alle Arbeiten dieses Mannes von einem schönen Talent, von tiefen Gefühl und dem Genuß eines schönen Zeitalters zeugen, aber auch, wie alle seine übrige Arbeiten den unpartheyischen aufgeklärten Künstler beklagen läßt, daß dieser Genievolle junge Mann die hohe Schule der damaligen Zeit vernachläßigte, ehe den Beyfall der Menge suchte, der seinem schönen Talent nicht fehlen konnte, eh' er sich der Kunst und des Beyfalls ächter Künstler versichert hatte, und endlich sogar aus der Quelle der Vergnügungen, die ihm der Volksbeyfall in Rom und Neapel in seinem dreyßigsten Jahre eröfnete, in vollen Zügen trank, so daß seine Gesundheit in wenigen Jahren

erlag

erlag und der Tod ihn im sechs und dreyßigsten Jahre schon reif und abgeblüht fand. Vielleicht sang er diese Cantate in seiner letzten Zeit, da die **Liebe** im ächt italiänischen Sinne jede Marter über ihn ausgoß: sie hat ganz den starken erschütternden Ausdruck der tiefsten bittersten Schmerzen. In der kleinen **Cavatine** führt die Begleitung den ersten Takt, der herzzerreißend klagt, immer durch; die Harmonie, und der Gang der Mittelstimme zu diesem ersten Takte zeigt den Naturalisten, der zu seiner glücklich gefundenen Melodie die Harmonie mit dem Ohre sucht. — Der harmonische und melodische Schluß bey den Worten Amor tiranno zeigt den bloß leidenschaftlichen Künstler, der sich seinem Affekt überläßt, und an die rechtmäßige Behandlung der Worte nicht denkt. Affektvoller könnte aber der Gesang nicht seyn, der am Ende vorzüglich durch die vortrefliche Benutzung der Begleitung zu einer Höhe steigt die dem Herzen wehe thut. — Und so kehre sich Herz und Sinn und Verstand und alles was im Künstler lebt zu dem folgenden Meistergesange unsers großen **Händels**: dem ich kein Wort weiter beyfüge, als: **singt ihn, und singt ihn wieder und immer wieder, und euer Ohr und Sinn wird sich der Wahrheit und einzigen ächten Kunstschöne weihen und ihr treu bleiben.**

Und nun wundre man sich nicht, daß ich eine Arie aus einer **Cantate von** *Clerambault* folgen lasse. Man singe sie, und man wird bald erkennen und fühlen, daß die Wahrheit und Simplicität darinnen herrscht, die die Werke unsrer **Händel** und **Glucke** beseelt. Auch ist die Begleitung einer Flöte, einer Violine und eines Violoncell die mit der Singstimme einen fortdauernden vierstimmigen Satz machen sehr fein gewählt und geführt. *Scarlatti* schließe den Reihen mit lieblichem Scherze, und zeige wie auch den die großen Künstler damaliger Zeit, wahr und angenehm zu behandeln wußten!

Und nun beschließe ich mein ganzes Werk mit einigen Stücken, aus einem Kunstwerke, zu dessen ächter Schätzung und Beherzigung ich so gerne alle meine Leser gebildet sehen möchte. Ich fürchte daß sie itzt noch für die meisten unbenutzt da stehen werden. Aechte Künstler werden es mir aber desto inniger danken, daß ich sie in den Vorhof dieses Heiligthums führe. Es sind dieses die beyden ersten Sätze aus einer vierchörigen, oder sechzehnstimmigen Messe unsers vortreflichen **Fasch**. Vor acht Jahren brachte ich aus Italien eine große vierchörige Messe von Orazio Benevoli mit, die, ob sie gleich eines der merkwürdigsten Werke aus der italiänischen Schule ist doch nicht mit der vollkommnen Reinigkeit, Strenge und feinen Critik gearbeitet ist, die die höhere Theorie und raffinirte Critik der deutschen Componisten jetzt zur Pflicht macht. Dieses Werk erzeugte bey Herrn **Fasch** den Vorsatz seine ehrenvolle musikalische Laufbahn mit einer solchen bestmöglichst gearbeiteten sechzehnstimmigen Messe zu beschließen; und er hat sich durch keine Zerstreuung, durch kein Geschäft, ja selbst nicht durch tödtliche Krankheit abhalten lassen, dieses mühsame grosse Werk zu vollenden und selbst itzt, da er es mit einem Fleiß und Erfolg beendet hat, der die Hochachtung seiner wärmsten Freunde und Verehrer noch um vieles erhöhen mußte, ruht er nicht, sondern strebt immer fort dem Werke die ganze Vollendung zu geben.

In der angenehmen Zuversicht, daß er mir bald erlaubt dem ganzen europäischen Kunstpublikum die Herausgabe des ganzen vollständigen Werkes anzukündigen, leg' ich hier unterdeß, mit seiner Erlaubniß, dem deutschen Publikum die beiden ersten Sätze davon, zum lieblichen Vorschmack, vor. Die Kenner darf ich wohl nicht erst mit Worten aufmerksam machen auf den schönen gedachten kräftigen Gang der Harmonie, auf die natürliche überall leichte und oft sehr bedeutenden Fortschreitungen in jeder Stimme, auch die bedeutenden Eintritte der Stimmen, die die Hauptmelodie führen und auf die sehr zweckmäßige Vertheilung derselben durch alle vier Chöre, so daß keines das dominirende Chor wird, sondern alle immer meisterlich in einander greifen und so ein Ganzes bilden, das bey der großen Mannigfaltigkeit eine gar schöne hohe Einheit hat. Jedem einzelnen Theile folgt das Ohr gar leicht und die große Deutlichkeit und Klarheit in allen Theilen erleichtert dem innern Sinne das Fassen, Ueberblicken und Beherzigen des Ganzen so sehr, daß daraus ein so angenehmer behaglicher und vollständiger Kunstgenuß entspringt als die Kunst in der Art vielleicht nur je gewährt hat.

Auch der Kunstdilettante soll Genuß haben an dem schönen gesangvollen achtstimmigen Satze, der bey der schönsten Arbeit zugleich ein Muster des edelsten weisegeführten Gesanges ist und zwischen den sechzehnstimmigen Sätzen vortrefliche herzrührende Wirkung thut.

Fortgesetztes chronologisches Verzeichnis

der öffentlich im Druck und Kupferstich erschienenen musikalischen Werke

von

Johann Friedrich Reichardt.

(Man sehe im vierten Stück S. 207. wo ich dieses Verzeichniß, zu welchem mich unvollständige Verzeichnisse in Kunstjournalen und falsche Anzeigen in Meßkatalogen bewogen, angefangen habe. Von denen damals in den Händen der Verleger sich befindenden Werken sind die beiden ersten hier angezeigten herausgekommen.

1783.

37) Lieder von Gleim und Jacobi. Gotha bey Ettinger.
38) Kleine Clavier= und Singestücke. Königsberg bey Dengel.

1784.

39) Weinachtscantilene von Claudius. Im Clavierauszuge.

1785.

40) *VI. Rondò pour le Forte-piano.* Chez Sieber à Paris.
41) *IV. Quintettes* pour le Forte-piano, 2 Flutes, ou Hautbois et 2 Cors de Chasse.
42) *IV. Sonates* pour le Forte-piano. Chez le Duc à Paris.
43) *II. Sonates* dans le Journal de Musique. — —
44) Händels Jugend.

1786.

45) *Cantus lugubris in obitum Friderici Magni.* (in Paris in vollständiger Partitur gestochen.)

1787.

46) J. F. Reichardt an das deutsche Publikum, seine franz. Opern betreffend.
47) Lieder für Kinder. Dritter Theil.
48) Auszüge aus der italiänischen Passion in Cramers Flora.

1788.

49) Sonate für den Flügel und die Violine. Berlin bey Rellstab.
50) Einzelne Lieder und Tänze aus der italiänischen Oper *Andromeda* im Claviermagazin und in Harmonie und Melodie. Berlin bey Rellstab.
51) *Overture dell' Opera Andromeda.* per il Cembalo, Berlino.

1789.

1789.

52) *Cori e balli dell' Opera Protesilao.* Berlino appresso Rellstab.
53) **Einige Hexenscenen aus Shackespear's Macbeth.** Berlin bey Rellstab.
54) **Deutsche Oden und Lieder.** Leipzig bey Göschen.

1790.

55) **Geistliche Lieder von Lavater.** Winterthur bey Steiner.
56) **Lieder für Kinder.** Vierter Theil. Braunschweig in der Schulbuchhandlung.
57) **Cäcilia.** Erstes Stück. Berlin im Verlage des Autors.

(Es folgen noch 3 Stücke. Worauf die heilige Cäcilia folgen soll die ebenfalls aus 4 Stücken bestehet und lauter merkwürdige Compositionen von alten großen italiänischen Componisten enthalten wird.)

58) **Musikalisches Kunstmagazin. Zweiter Band** aus Vier Stücken (V-VIII. St.) bestehend. Berlin im Verlage des Autors.
59) **Geist des musikalischen Kunstmagazins,** nach einem vom Verfasser durchcorrigirten und mit Zusätzen vermehrten Exemplar des Kunstmagazins herausgegeben von J. A.
60) **Skizen von großen Componisten.**
61) **Nachrichten und Anekdoten** zur Geschichte der Musik als Berichtigungen und Zusätze zu dem Gerberschen **Lexicon der Tonkünstler** herausgegeben.
62) **Musik zu Göthe's Werken.** In 6 Theilen folgende Werke enthaltend:

Erster Theil. Lieder im Volkton und höhere Gesänge.

(Enthalten alle musikalischen Oden und Lieder aus dem Achten Bande der neuen Ausgabe von Göthe's Schriften und einige nicht darinnen befindliche.)

Zweiter Theil. Erwin und Elmire. Ein Singespiel im Clavierauszuge. Das Stück ist ganz durchkomponirt und kann bey Concertaufführungen so gut als fürs Theater angewandt werden.

Dritter Theil. Claudine von Villa Bella. Ein Singespiel im Clavierauszuge.

Vierter Theil. Lilla ein Singespiel mit Tänzen. **Jery** und **Bätely,** ein Schweizer Singespiel, im Volkston komponirt.

Fünfter Theil. Musik zu Göthe's Trauerspielen, enthaltend: Overtüren und einige Gesänge und Chöre zur **Iphigenie,** zum **Tasso, Götz von Berlichingen, Clavigo** und **Egmond.** (Alles im Clavierauszuge).

Sechster Theil. Musik zu Goethe's Schauspiele, enthaltend: Overturen und einige Gesänge Chöre und Tänze, zum **Triumph der Empfindsamkeit, die Vögel** und zum großen **Faust.**



Fortsetzung des Verzeichnisses grösserer Werke.

(Die ausser den Concerten für Clavier und Violine, jedes für einen Friedrichsd'or, und Solo's, Trio's, Quartetten, Symphonien und italiänischen Arien, jedes für Einen Holl. Dukaten, für beistehende Preise in vollständiger Partitur oder in ausgeschriebenen Stimmen, wie man es verlangt, sauber geschrieben geliefert werden.)

Werke über französische und englische Poesien.

XV. *Tamerlan.* Tragedie lyrique en 4 Acte. Paris (1785).
XVI. *Panthée.* — — — (1786).
XVII. *Cantate* in the Prise of Handel, (mit untergelegtem deutschen Text.) London.

Werke über italiänische und lateinische Poesien.

XVIII. *La Passione di Metastasio.* 1784. Berolino.
XIX. *Andromeda.* Opera Seria in III Atti. (1781). 30 Louisd'or.
XX. *Protesilao.* Opera Seria in II Atti. (1788.) 20 Louisdor.
XXI. *Brenno.* Opera Seria in III Atti. (1789). 30 Louisd'or
XXII. *Olimpiade.* Opera Seria in III Atti. (1790). — —
(Alle diese Opern sind durchaus mit begleiteten Recitativen geschrieben, also für große Concertaufführung auch passend.)
XXIII. *Cantata pel Giorno natalizio della Principessa Frederica di Prussia.* (1787) *Poesia di Metastasio.* 2 Louisd'or.
XXIV. *Il consiglio.* Cantata di Metastasio. (1788.) 2 Louisd'or.
XXV. *Amor timido.* — — — (1788.) 2 Louisd'or.
XXVI. *Te Deum.* Bey Gelegenheit der Krönung des itzigen Königs von Preussen. (1786.) 10 Louisdor.

Werke über deutsche Poesien.

XXVII. Der 165. Psalm nach Mendelsohn's Uebersetzung ganz in Chören mit grossem Orchester (1784.) 6 Louisd'or.
XXVIII. Ein Auferstehungs-Oratorium, für 4 Solostimmen und 2 Chöre und grossem Orchester (1785.) 10 Louisd'or
XXIX. Weinachtscantilene von Claudius, (1784.) 6 Louisd'or.
XXX. Die Chöre und Tänze zu Shackespear's Macbeth, nach Bürgers Verdeutschung. 6 Louisd'or.
XXXI. Claudine von Villa Bella, ein Singespiel in 3 Akten, von Göthe, (1789.) 20 Louisd'or.
XXXII. Cantate auf die Genesung der Königl. Prinzen von Preussen: die Poesie dazu ist aus einer Klopstockschen Ode: die Genesung, gezogen. (1789.) 6 Louisd'or.
XXXIII. Erwin und Elmire ein Singespiel in 2 Akten von Göthe. (1790.) 12 Louisd'or.
XXXIV. Jery und Bätely, ein Singespiel in einem Akt, von Göthe, (1790). 4 Louisd'or.
XXXV. Lilla, ein Singespiel mit Tänzen, von Göthe. (1791.) 12 Louisd'or.
XXXVI. Mehrere Vorspiele fürs deutsche Theater bey Hofveranlassungen in Berlin und in Schwed und Gelegenheitscantaten für Freimäurer-Logen und Freunde u. dgl.

Register

Register zum zweiten Bande.

A.

B.

C.

D.

E.

F.

G.

H.

K.

L. Leo

L.

M.

N.

O.

P.

Q.

R.

S.

T.

W.

Z.